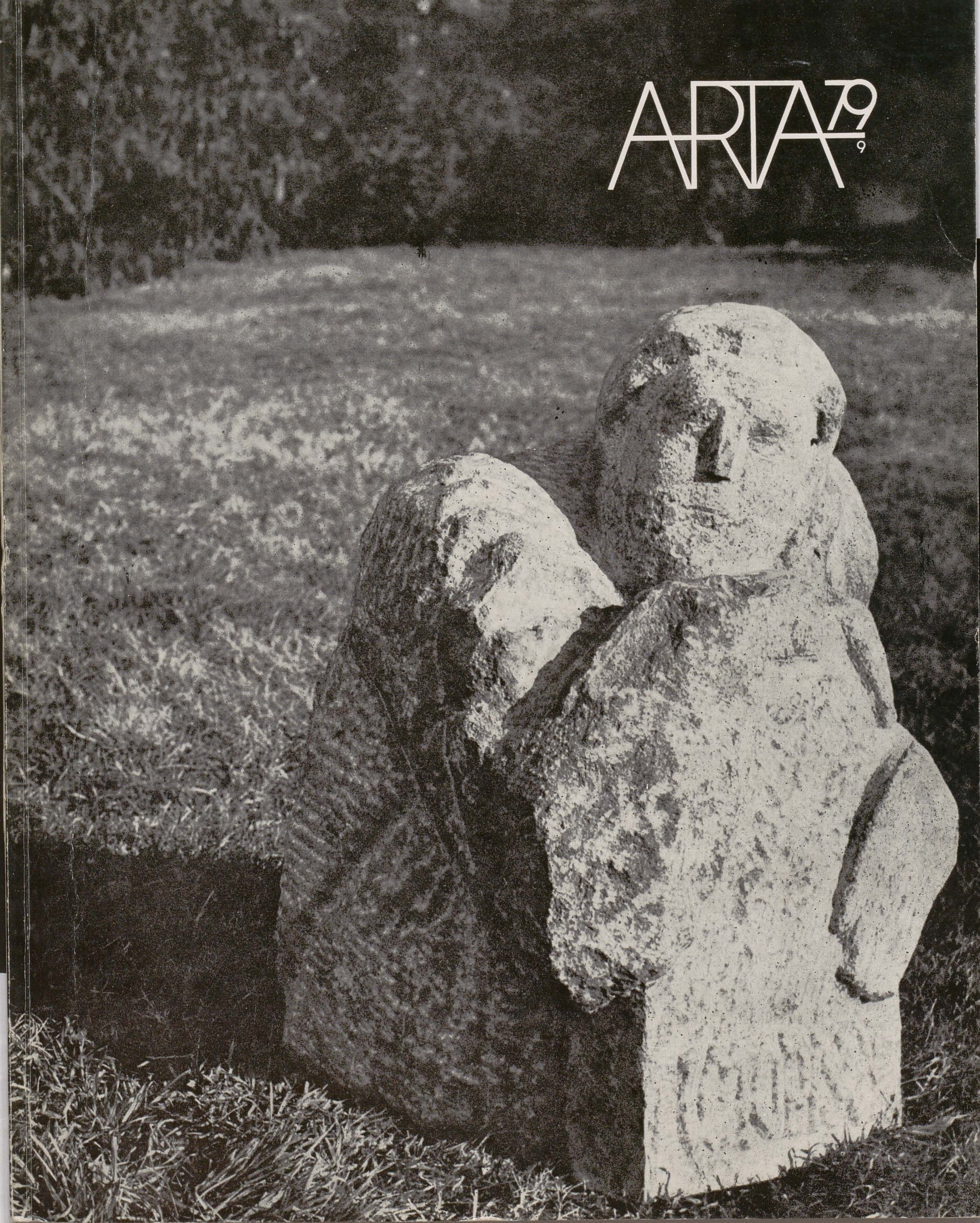

ARTA 79
9

ARTA 79

ANUL XXVI NR. 9/1979

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Constantin Popescu, Emeric Popper

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun, Constantin Popescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București România

	1	În întîmpinarea Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român	
	4	Un omagiu istoriei și construcției socialiste	Mircea Deac
	14	Chipul patriei în arta contemporană românească	Dan Grigorescu
ARHIVA BRÂNCUȘI	19	Ovoidul (I)	Șt. Georgescu-Gorjan
CRONICA	22	Ion Musceleanu	Magda Cârneci
	24	Arta plastică angoleză	Michaela Grigorescu
ARTĂ/ȘTIINȚĂ/EDUCAȚIE	25	Educația artistică — sistem de conștientizare (III)	Doru Tulcan
PROFIL	28	Nistor Coita	Olga Bușneag
ANIVERSĂRI	30	Chardin	Andrei Cornea
	33	« Comorile Mănăstirii Piva »	Tereza Sinigalia
CENTENAR	36	Lascăr Vorel	Amelia Pavel
	38	Jurnalul galeriilor	Mihai Drișcu
	40	Meridiane	
COPERTA I		Păstrător de letopiseț, piatră	George Apostu

	1	À la veille du XII-e Congrès du Parti Communiste Roumain	
	4	Hommage à l'histoire et à la construction socialistes	Mircea Deac
	14	L'image de notre patrie dans l'art contemporain roumain	Dan Grigorescu
LES ARCHIVES BRÂNCUȘI	19	L'ovoïde (I)	Șt. Georgescu-Gorjan
CHRONIQUE	22	Ion Musceleanu	Magda Cârneci
	24	L'art plastique angolais	Michaela Grigorescu
ART/SCIENCE/ÉDUCATION	25	L'éducation artistique — système de prise de conscience (III)	Doru Tulcan
PROFIL	28	Nistor Coita	Olga Bușneag
ANNIVERSAIRE	30	Chardin	Andrei Cornea
	33	« Les trésors du Monastère de Piva »	Tereza Sinigalia
CENTENAIRE	36	Lascăr Vorel	Amelia Pavel
	38	Journal des galéries	Mihai Drișcu
	40	Méridiens	
COUVERTURE I		Le Gardeur de la chronique — pierre	George Apostu

	1	Навстречу XII му Съезду Румынской Коммунистической Партии	
	4	Дань уважения истории и социалистическому строительству	Мирча Деак
	14	Лицо Родины в современном румынском искусстве	Дан Григореску
АРХИВ БРЫНКУШ	19	Яйцеобразная форма (I)	Штефан Джеорджеску Горжан
ХРОНИКА	22	Ион Мусчеляну	Магда Кырнечь
	24	Анголезкое изобразительное искусство	Микаэла Григореску
ИСКУССТВО/НАУКА/ВОСПИТАНИЕ	25	Художественное воспитание — система возбуждения сознательности (III)	Дору Тулкан
ПРОФИЛЬ	28	Нистор Койта	Ольга Бушняг
ПРАЗДНОВАНИЯ	30	Шардэн	Андрей Корня
	33	« Сокровища Монастыря Пива »	Тереза Синигалия
СТОЛЕТИЕ	36	Ласкэр Ворел	Амелия Павел
	38	Журнал галерей	Михай Дришку
	40	Меридианны	
ОБЛОЖКА	I	Хранитель летописи, камень	Джеордже Апосту

Tot ceea ce facem este îndreptat spre a asigura poporului nostru condiții de viață tot mai bune, ridicarea nivelului său de cultură. În același timp, asigurăm condiții ca întregul popor, toți oamenii muncii să se bucure din plin de cuceririle științei și civilizației moderne, să fie părtași activi la dezvoltarea democrației socialiste din țara noastră, la progresul general al patriei, în condiții de deplină independență și suveranitate a României și în deplină egalitate cu toate națiunile lumii.

. . . .

Este necesar să intensificăm activitatea politico-educativă de ridicare a conștiinței socialiste, a gradului de cunoaștere al tuturor cetățenilor patriei. Așa cum am menționat, ceea ce facem nu se poate realiza decît pe baza a tot ceea ce este mai avansat în lume — și trebuie să facem totul pentru a ridica nivelul de pregătire profesională, tehnică și politică al oamenilor, pentru a-i ajuta să înțeleagă sensul dezvoltării istorice, faptul că socialismul reprezintă singura societate a viitorului. Să facem totul pentru a înfăptui în viață, în cele mai bune condiții, principiile umaniste ale societății noastre socialiste, pentru a demonstra, cu puterea faptelor, forța creatoare a poporului — constructor al socialismului !

NICOLAE CEAUȘESCU

Succese în cinstea marii sărbători

XXXV 1944-1979 23 AUGUST

50 000 tone cărbune cocsificabil peste plan

Minerii de la Lupeni sînt puternic angajați în întrecerea pentru a da țării cît mai mult cărbune. De la începutul anului, ei au extras peste plan 50 000 tone cărbune cocsificabil, în condițiile unei productivități a muncii cu 10 la sută mai mare decît a fost prevăzut. Totodată, minerii de la Lupeni au redus consumurile specifice cu 1,1 mc la lemnul de mină și 0,9 mc la cherestea pe 1 000 tone cărbune extras. (Sabin Cerbu).

Economii de resurse materiale

La Șantierul naval și la Întreprinderea de vagoane din Drobeta-Turnu Severin se aplică cu tot mai bune rezultate inițiativa „Să lucrăm o zi pe lună cu electrozi economisiți". Ca urmare, în perioada care a trecut din acest an, în cele două unități s-au economisit peste 95 000 kilograme electrozi. Totodată, pe ansamblul județului Mehedinți, în acest an s-au economisit 8 366 megawați-oră energie electrică, 8 744 tone combustibil convențional, 1 362 mc material lemnos, 292 tone metal, 95 tone benzină și alte materii prime și materiale. (Virgiliu Tătaru).

Sapa rotativă nr. 3 000

Ca pretutindeni în unitățile industriale ale județului Buzău, colectivul de oameni ai muncii de la Întreprinderea „Metalurgica" întîmpină ziua de 23 August cu noi succese în producție. Ne aflăm în secția prelucrări. Aici, formația lui Petre Toboș lucrează la finalizarea unei mașini agricole, respectiv, la sapa rotativă cu nr. 3 000. Asimilarea în fabricația curentă a acestor mașini destinate lucrărilor agricole s-a făcut la sfîrșitul anului 1976, paralel cu aceea a plugului reversibil purtat cu 4 brăzdare și a altor 14 subansamble pentru semănători și fertilizatoare. (Mihai Bâzu).

Beneficii suplimentare

Chimiștii de la Întreprinderea „Chimica" din Turda au obținut, de la începutul anului și pînă în prezent, beneficii suplimentare de peste 15,3 milioane lei. Aceasta se datorește, în principal, reducerii cheltuielilor de fabricație, care în această perioadă au fost mai mici cu 46,6 lei la 1 000 lei producție-marfă, iar cele materiale cu 37,4 lei. (Alex. Mureșan).

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU ȘI TOVARĂȘA ELENA CEAUȘESCU

au vizitat expozițiile artiștilor amatori și profesioniști distinși în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", ediția a II-a

Tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, și tovarășa Elena Ceaușescu au vizitat, duminică, 19 august, expozițiile artiștilor amatori și profesioniști distinși în cadrul Festivalului național al educației și culturii socialiste „Cîntarea României", ediția a II-a.

Secretarul general al partidului a fost însoțit de tovarășii Iosif Banc, Emil Bobu, Cornel Burtică, Virgil Cazacu, Gheorghe Cioară, Lina Ciobanu, Ion Ioniță, Petre Lupu, Gheorghe Oprea, Gheorghe Pană, Ion Pățan, Dumitru Popescu, Gheorghe Rădulescu, Leonte Răutu, Virgil Trofin, Iosif Uglar, Ștefan Voitec, Ștefan Andrei, Ion Coman, Nicolae Constantin, Mihai Dalea, Miu Dobrescu, Ludovic Fazekas, Mihai Gere, Vasile Patilineț, Richard Winter, Dumitru Popa, Ilie Rădulescu.

Erau de față membri ai conducerii Consiliului Culturii și Educației Socialiste, uniunilor de creație, reprezentanți ai vieții noastre artistice.

La sosire, tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, ceilalți tovarăși din

STEAGUL PARTIDULUI – STEAGUL MARILOR VICTORII ALE POPORULUI

XXXV 1944-1979 23 AUGUST

4. Insurecția națională armată din august 1944 – strălucită afirmare a rolului conducător al partidului în lupta de eliberare

„Sarcina și răspunderea istorică a comuniștilor". Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă, care a schimbat acum trei decenii și jumătate cursul istoriei poporului român, a ... Meritul istoric al Partidului Comunist Român de a fi știut să transforme această împotrivire de masă într-o structură organizată și activă, în frontul unic național antihitlerist, prin a cărui acțiune a fost asigurată istorica victorie din august 1944. **Inițierea, organizarea și succesul insurecției naționale armate sînt indisolubil legate de politica și activitatea practică a Partidului Comunist Român, care și-a îndeplinit cu strălucire rolul de conducător al luptei de eliberare a poporului de sub dominația fascistă.**

lui luptei de eliberare națională. În concepția partidului, aceste obiective majore urmau să fie realizate prin **acțiunea energică** ...

> *„Înfăptuirea actului istoric de la 23 August a fost expresia voinței întregului popor, rezultatul coalizării celor mai largi forțe sociale, politice și militare, în rîndul cărora clasa muncitoare și partidul său comunist au avut rolul conducător".*
>
> NICOLAE CEAUȘESCU

... **O schimbare profundă și trainică în viața unui popor nu poate fi decît opera sa proprie, rodul luptei unite a tuturor forțelor democratice, patriotice, a maselor celor mai largi și tocmai în acest fel a privit Partidul Comunist Român eliberarea patriei.**

PROGRAMUL-DIRECTIVĂ DE CERCETARE ȘI DEZVOLTARE ÎN DOMENIUL ENERGIEI PE PERIOADA 1981-1990 ȘI ORIENTĂRILE PRINCIPALE PÎNĂ ÎN ANUL 2000

PROIECT

PROGRAMUL-DIRECTIVĂ DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ, DEZVOLTARE TEHNOLOGICĂ ȘI DE INTRODUCERE A PROGRESULUI TEHNIC ÎN PERIOADA 1981 – 1990 ȘI DIRECȚIILE PRINCIPALE PÎNĂ ÎN ANUL 2000

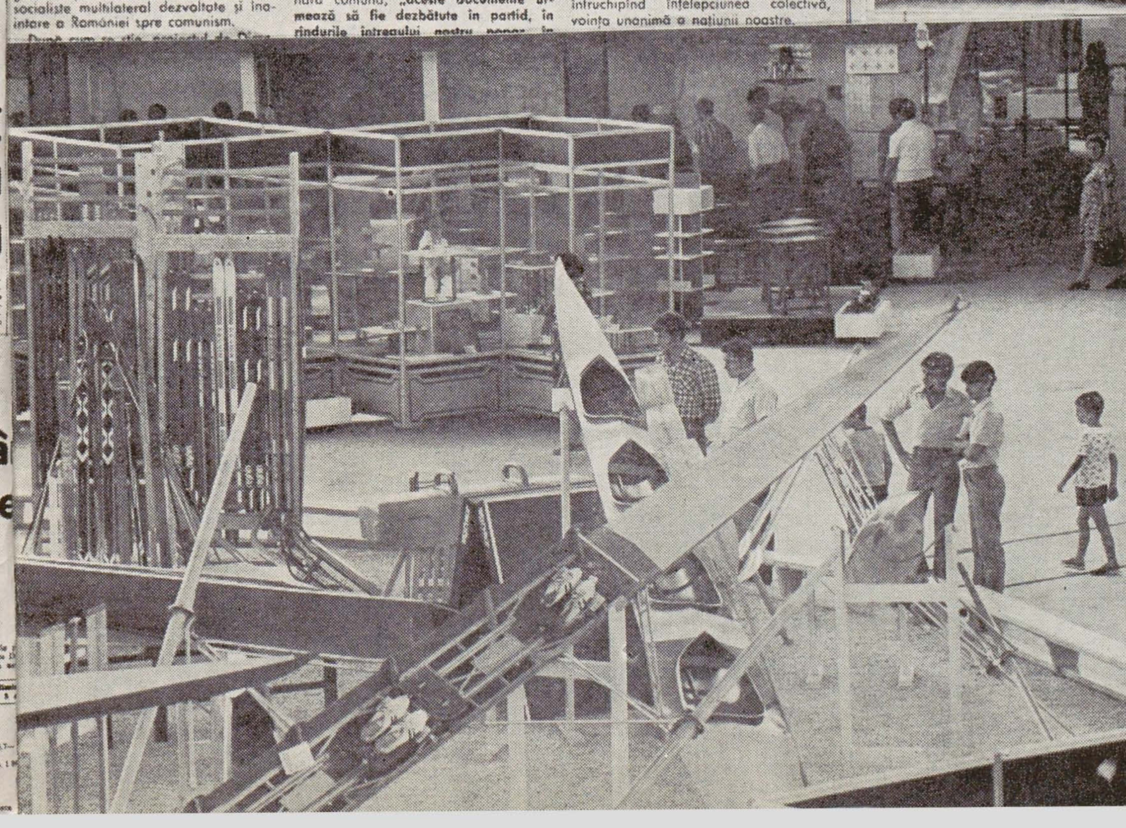
Participarea activă a comuniștilor, a oamenilor muncii, a întregului popor la dezbaterea proiectului de Directive ale Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român – o cerință a democrației noastre socialiste

Astăzi se dă publicității proiectul de Directive ale Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1981—1985 și orientările de perspectivă pînă în 1990 — document de mare însemnătate care prefigurează amplu viitorul strălucit al patriei. Prin direcțiile principale și orientările sale fundamentale, proiectul de Directive asigură înfăptuirea neabătută a Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism.

... Economice și Sociale a României. Ele au fost elaborate și fundamentate cu contribuția esențială și sub permanenta îndrumare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, corespunzător orientărilor Programului partidului și noilor cerințe și necesități decurgînd atît din realitățile naționale, cît și din cele internaționale.

Așa cum a subliniat tovarășul **Nicolae Ceaușescu** în cuvîntarea rostită la plenara comună, **„aceste documente urmează să fie dezbătute în partid, în rîndurile întregului nostru popor**, ...

... promovată consecvent de conducerea partidului nostru de a se consulta sistematic cu comuniștii, cu masele largi de oameni ai muncii în toate problemele care privesc dezvoltarea economică și socială a țării, viața și munca poporului. Prin încorporarea propunerilor ce vor fi făcute în cadrul acestei largi dezbateri, documentele ce figurează pe ordinea de zi a viitorului congres vor purta girul întregului partid și al întregului popor, întruchipînd înțelepciunea colectivă, voința unanimă a națiunii noastre.



TRĂIASCĂ 23 AUGUST – MAREA NOASTRĂ SĂRBĂTOARE NAȚIONALĂ!

PROLETARI DIN TOATE ȚĂRILE, UNIȚI-VĂ!

Scînteia

ORGAN AL COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Anul XLIX Nr. 11 508 | Miercuri 2... august 1979 | 8 PAGINI – 40 BANI

Ședința Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R.

Proiect

DIRECTIVELE

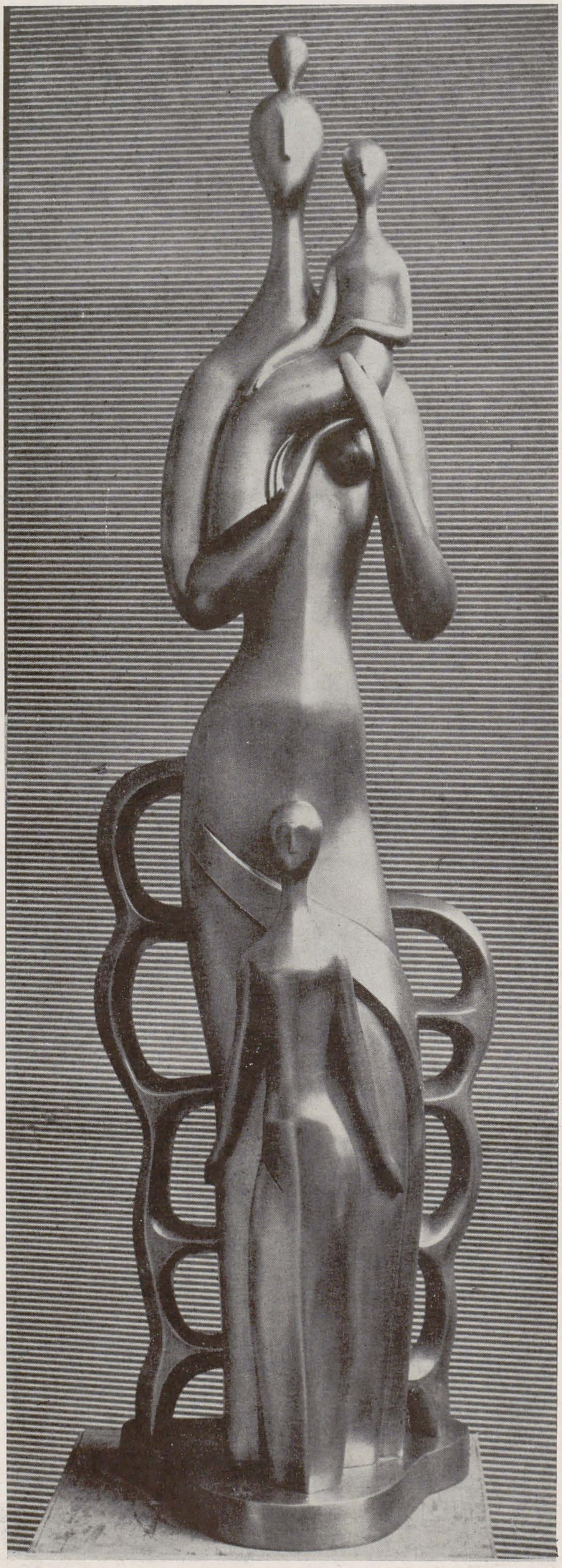
Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1981-1985 și orientările de perspectivă pînă în 1990

... rea patriei pe trepte tot mai înalte de civilizație și progres.

Cele mai mari realizări în dezvoltarea României pe calea socialismului, în afirmarea sa liberă și demnă în rîndul națiunilor lumii au fost dobîndite în perioada inaugurată de Congresul al IX-lea — cea mai fertilă și mai bogată în împliniri din întreaga istorie a țării — și care este legată nemijlocit de activitatea neobosită, desfășurată cu profundă pasiune revoluționară și înaltă răspundere pentru destinele patriei de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, ce a imprimat un puternic suflu înnoitor, dinamic, o profundă efervescență creatoare vieții economice, sociale și politice din țara noastră.

I.

MARILE SUCCESE OBȚINUTE ÎN REALIZAREA PREVEDERILOR PLANULUI CINCINAL 1976-1980

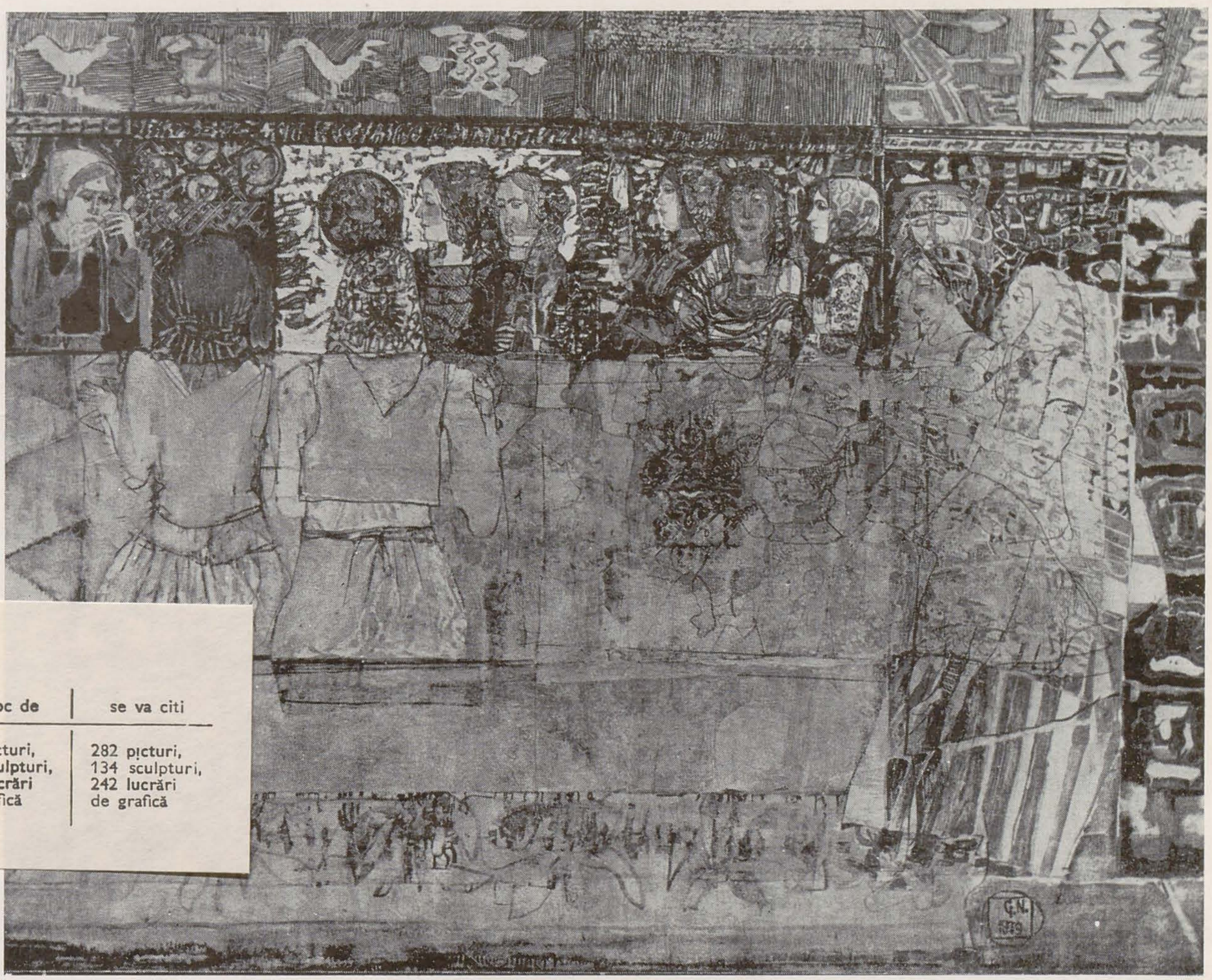


ION IRIMESCU: *Mama și copiii*

salonul republican '79

un omagiu istoriei şi construcţiei socialiste

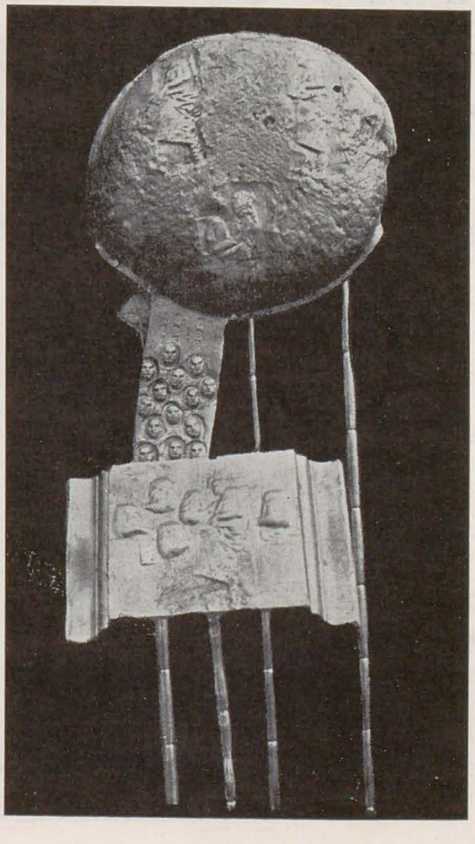
Cadrul. Expoziția anuală de artă plastică s-a deschis în preajma sărbătorii naționale a împlinirii a 35 de ani de la victoria revoluției de eliberare națională, socială, antifascistă și antiimperialistă din țara noastră și ca final al manifestărilor artistice ale celei de a doua etape a Festivalului național « Cîntarea României ». Ea a fost organizată în trei incinte: sălile Dalles, sala Arghezi (pictura și sculptura) și sălile de expoziții temporare ale Muzeului colecțiilor de artă (grafică şi sculptură). Lucrările din expoziție « au fost selecționate cu responsabilă exigență », cum scria în prefața catalogului președintele juriului, criticul Vasile Drăguț, din aproape 3000 de lucrări aparținînd artiștilor din 36 centre cultural-artistice. Au fost expuse 134 sculpturi, 282 picturi și 242 lucrări de grafică.
O asemenea manifestare artistică, ce atestă o sinceră atitudine civică, a determinat opțiunea artiștilor pentru compoziții de amploare, unele dintre ele avînd o tematică istorică și socială ca rezultat al unor dezbateri și comenzi de stat anterioare. Antologică, dar cuprinzătoare a sensurilor actuale ale artei contemporane, anuala de artă plastică este un comentariu și o investigare în creația din ultimul an.
Genuri. Au fost prezenți creatori aparținînd aproape tuturor genurilor artistice, în afara artiștilor decoratori. Vorbind de genuri plastice, putem însă sublinia și o mare diversitate și în sfera meseriei artistice, a științei de a compune și colora o suprafață, a priceperii de a modela un volum ca și în cea a talentelor artistice, drămuind fiecărui creator categoria ce i se cuvine. Expoziția reușește să disperseze profesionalizarea îngustă promovînd valoarea. Tot mai mulți artiști evită o strictă profesionalizare în desen și gravură, în pictură sau sculptură, în monumente sau tapiserie. Continuu crește numărul acelora care se manifestă ca artiști complecși căutînd genul artistic, forma plastică ori mijloacele tehnice care pot reprezenta mai direct și expresiv ideile. Ion Irimescu este tot atît de « creator » în desen ca și în sculptură sau monumente. El realizează o expresie adecvată temei în limbajul și materialele ce-i sînt la îndemînă capabile să transmită intențiile și gîndurile sale.
Împletind studiul riguros al naturii cu sensibilitatea unei fantezii novatoare — ca în sculptura *Cîntarea României*, simbol lucid al marelui Festival sau în *Mama și copiii* — el reușește să domine materialele și să exprime nuanțele cele mai fine ale pasiunilor și idealurilor umane. Ligia Macovei a trecut și ea de mult barierele limitative ale considerării sale drept graficiană sau ilustratoare de cărți, fiind prezentă în expoziție cu două picturi în care pulverizează cu rară măestrie culoarea savant deliberată; Silvia Radu în *Litovoi* demonstrează că sculptura poate suporta și culorile picturii într-o sugestivă compoziție cu mai multe personagii.
Ion Musceleanu, Sabin Bălașa, Gh. Iacob, Ion Bitzan, Traian Brădean, Octav Grigorescu, C. Piliuță, Ion Stendl, I. Olariu și mulți alții, exemplifică deasemeni că nu există limite și îngustime profesională, rezumîndu-se doar la un singur gen artistic, ci că vocația lor este aceea de a crea și comunica un mesaj, un sentiment, un fior artistic. Ceea ce surprinde în expozițiile din ultimii ani este însă aproape totala dispariție a basoreliefului. Îl găsim în expoziție doar sub forma medalionului portret, ca cel semnat de C. Iordache înfățișînd pe *Nadia Comăneci*. Să fie aceasta consecința că arhitecții preferă în construcțiile lor pereții goi sau doar opere de artă mobile ca tapiseriile?! A cedat basorelieful locul picturii și tapiseriei? Este un gen tradițional pe cale de dispariție? Sînt întrebări pe care le ridică ultimele expoziții anuale. Singurul loc în care-l mai descoperim se află în părțile laterale sau frontal la monumentele care folosesc central un element de simbol sau o formă abstractă îndeplinind rolul de ilustrare concretă a tematicii istorice sau sociale



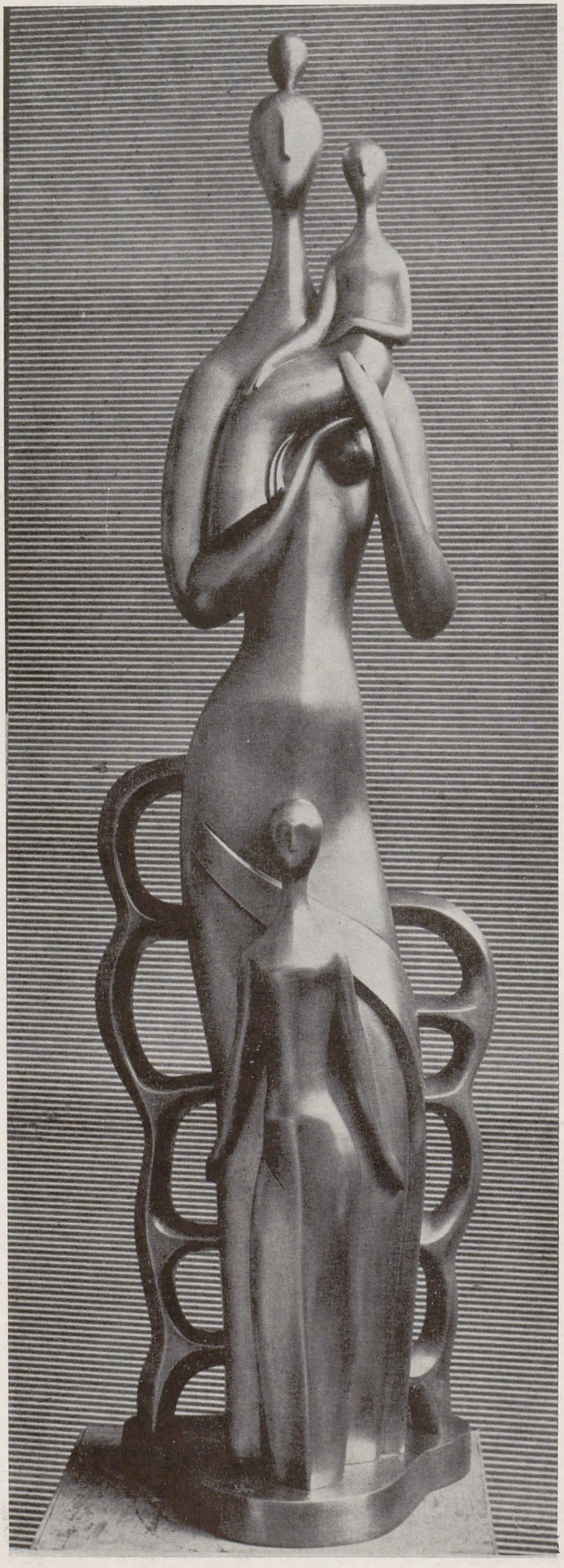
ERATĂ

la pagina	rîndul	în loc de	se va citi
5	4	290 picturi, 138 sculpturi, 248 lucrări de grafică	282 picturi, 134 sculpturi, 242 lucrări de grafică

Organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Uniunea Artiștilor Plastici din R.S. România, expoziția anuală de artă plastică — pictură, sculptură și grafică — a fost deschisă în perioada august-septembrie în sala Dalles, în sala de expoziții « Arghezi » de la Teatrul național și la Muzeul colecțiilor de artă. Expoziția, la care au participat 590 plasticieni, dintre care 261 pictori, 136 sculptori și 193 graficieni a cuprins 290 picturi, 138 sculpturi și 248 lucrări de grafică.
Comisia de dezbatere și avizare a fost compusă din : Vasile Drăguț (președinte), Abody Nagy Bela, Constantin Anastasiu, Gheorghe I. Anghel, Constantin Baciu, Sabin Bălașa, Eftimie Bârleanu, Marius Cilievici, Ștefan Câlția, Mircea Deac, Mircea Dumitrescu, Paul Erdös, Hildegard Kremper-Fackner, Horia Flămându, Constantin Foamete, Victor Gaga, Dan Grigorescu, Octav Grigorescu, Vasile Kazar.



1. GEORGETA NĂPĂRUȘ GRIGORESCU: *Țesătoare din Cisnădie*
2. BRĂDUȚ COVALIU: *Mînă în mînă*
3. MIRCEA SPĂTARU: *Semn, 1918 (detaliu)*



ION IRIMESCU: *Mama și copiii*

salonul republican '79

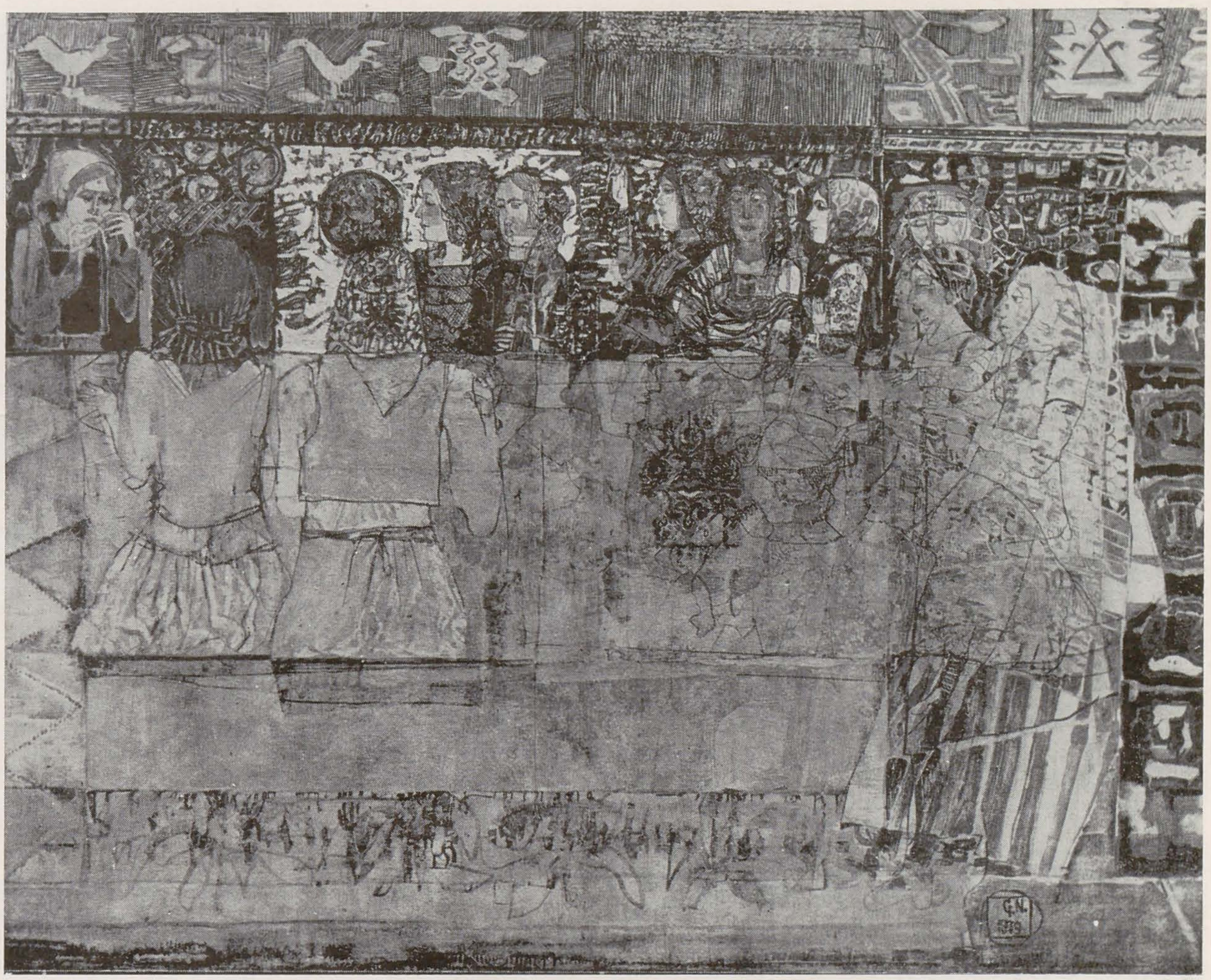
un omagiu istoriei și construcției socialiste

Cadrul. Expoziția anuală de artă plastică s-a deschis în preajma sărbătorii naționale a împlinirii a 35 de ani de la victoria revoluției de eliberare națională, socială, antifascistă și antiimperialistă din țara noastră și ca final al manifestărilor artistice ale celei de a doua etape a Festivalului național « Cîntarea României ». Ea a fost organizată în trei incinte: sălile Dalles, sala Arghezi (pictura și sculptura) și sălile de expoziții temporare ale Muzeului colecțiilor de artă (grafică și sculptură). Lucrările din expoziție « au fost selecționate cu responsabilă exigență », [illegible] juriului, critic [illegible] ținînd artiștilo[r] [illegible] 134 sculpturi, [illegible] O asemenea m[illegible] a determinat [illegible] unele dintre e[illegible] unor dezbateri [illegible] zătoare a sens[illegible] plastică este un [illegible]

Genuri. Au fost prezenți creatori aparținînd aproape tuturor genurilor artistice, în afara artiștilor decoratori. Vorbind de genuri plastice, putem însă sublinia și o mare diversitate și în sfera meseriei artistice, a științei de a compune și colora o suprafață, a priceperii de a modela un volum ca și în cea a talentelor artistice, drămuind fiecărui creator categoria ce i se cuvine. Expoziția reușește să disperseze profesionalizarea îngustă promovînd valoarea. Tot mai mulți artiști evită o strictă profesionalizare în desen și gravură, în pictură sau sculptură, în monumente sau tapiserie. Continuu crește numărul acelora care se manifestă ca artiști complecși căutînd genul artistic, forma plastică ori mijloacele tehnice care pot reprezenta mai direct și expresiv ideile. Ion Irimescu este tot atît de « creator » în desen ca și în sculptură sau monumente. El realizează o expresie adecvată temei în limbajul și materialele ce-i sînt la îndemînă capabile să transmită intențiile și gîndurile sale.

Împletind studiul riguros al naturii cu sensibilitatea unei fantezii novatoare — ca în sculptura *Cîntarea României*, simbol lucid al marelui Festival sau în *Mama și copiii* — el reușește să domine materialele și să exprime nuanțele cele mai fine ale pasiunilor și idealurilor umane. Ligia Macovei a trecut și ea de mult barierele limitative ale considerării sale drept graficiană sau ilustratoare de cărți, fiind prezentă în expoziție cu două picturi în care pulverizează cu rară măestrie culoarea savant deliberată; Silvia Radu în *Litovoi* demonstrează că sculptura poate suporta și culorile picturii într-o sugestivă compoziție cu mai multe personagii.

Ion Musceleanu, Sabin Bălașa, Gh. Iacob, Ion Bitzan, Traian Brădean, Octav Grigorescu, C. Piliuță, Ion Stendl, I. Olariu și mulți alții, exemplifică deasemeni că nu există limite și îngustime profesională, rezumîndu-se doar la un singur gen artistic, ci că vocația lor este aceea de a crea și comunica un mesaj, un sentiment, un fior artistic. Ceea ce surprinde în expozițiile din ultimii ani este însă aproape totala dispariție a basoreliefului. Îl găsim în expoziție doar sub forma medalionului portret, ca cel semnat de C. Iordache înfățișînd pe *Nadia Comăneci*. Să fie aceasta consecința că arhitecții preferă în construcțiile lor pereții goi sau doar opere de artă mobile ca tapiseriile? ! A cedat basorelieful locul picturii și tapiseriei? Este un gen tradițional pe cale de dispariție? Sînt întrebări pe care le ridică ultimele expoziții anuale. Singurul loc în care-l mai descoperim se află în părțile laterale sau frontal la monumentele care folosesc central un element de simbol sau o formă abstractă îndeplinind rolul de ilustrare concretă a tematicii istorice sau sociale



Organizată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste şi Uniunea Artiştilor Plastici din R.S. România, expoziţia anuală de artă plastică — pictură, sculptură şi grafică — a fost deschisă în perioada august-septembrie în sala Dalles, în sala de expoziţii « Arghezi » de la Teatrul naţional şi la Muzeul colecţiilor de artă. Expoziţia, la care au participat 590 plasticieni, dintre care 261 pictori, 136 sculptori şi 193 graficieni a cuprins 290 picturi, 138 sculpturi şi 248 lucrări de grafică.
Comisia de dezbatere şi avizare a fost compusă din: Vasile Drăguţ (preşedinte), Abody Nagy Bela, Constantin Anastasiu, Gheorghe I. Anghel, Constantin Baciu, Sabin Bălaşa, Eftimie Bârleanu, Marius Cilievici, Ştefan Câlţia, Mircea Deac, Mircea Dumitrescu, Paul Erdös, Hildegard Kremper-Fackner, Horia Flămându, Constantin Foamete, Victor Gaga, Dan Grigorescu, Octav Grigorescu, Vasile Kazar.

1. GEORGETA NĂPĂRUŞ GRIGORESCU: *Ţesătoare din Cisnădie*
2. BRĂDUŢ COVALIU: *Mînă în mînă*
3. MIRCEA SPĂTARU: *Semn, 1918 (detaliu)*

a monumentului. În ultimul timp fenomenul a luat o nouă înfățișare: unii arhitecți în loc să ceară sculptorilor basoreliefuri moderne și adecvate concepției lor arhitecturale, animă suprafețele exterioare cu elemente ornamentale de inspirație populară coborînd valoarea artistică la un nivel artizanal.

Nici ilustrația de carte sau caricatura nu și-au găsit încă locul meritat în cadrul manifestărilor plastice anuale nesituîndu-se, calitativ și cantitativ, la adevăratul lor nivel și la aportul real și eficient pe care-l aduc în viața social-culturală.

Am putea continua clasificarea lucrărilor expuse și după modul de receptare senzorială, înclinînd balanța critică spre o analiză psihologică și narativă. Pe o astfel de analiză compoziția pictorului C. Piliuță *23 August, insurecția* urmărește efect emoțional, păstrînd, cu tot riscul unei compoziții uriașe ca dimensiuni, individualitatea sa stilistică. Un înțeles mai cuprinzător decît imaginea în sine îl sugerează și Eugen Popa în *Copiii zilelor noastre*, o scenă emotivă prin exuberanța tinereții, sau Gh. Spiridon în *Insurecția*, o scenă evocatoare a unui moment de înaltă tensiune emoțională și istorică. Alți artiști preferă mesajul poetic, apelînd la suculența fanteziei și la o lirică modernă, fie ca Ștefan Câlția (*Actor* și *Casa albastră*), la care lirismul folclorului și miturilor se amestecă cu spiritul modern al fabulosului poetic, sau ca Sabin Bălașa (*Lupta României pentru destindere*), adept al simbolurilor active, fie ca Romeliu Copilaș (*Primăvara studențească*), de un lirism idealizat și naiv, Paula Ribariu (*Arheu*), constantă în suprarealismul său, ca și Margareta Sterian, Plugor Sandor, Corina Beiu Angheluță, Kira Cristinel Popescu ș.a.

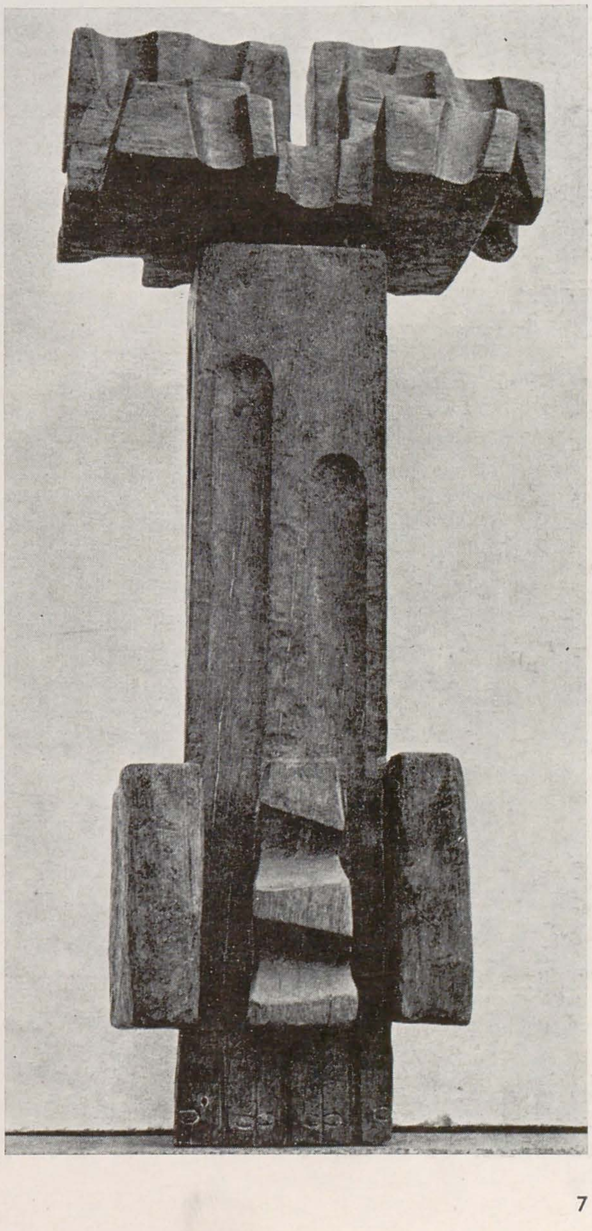
Există și diferențieri pe criteriul conținutului și al formei. Majoritatea lucrărilor sînt figurative și afirmă activ ideologia socialismului față de acele lucrări care sînt rezultatul unor căutări și experimentări pentru o așa-zisă «artă pură».

Astfel, o primă constatare, a celui ce a vizitat Expoziția anuală de artă plastică, poate fi considerată unitatea de concepție artistică, ideologică și tematică în marea diversitate de genuri, stiluri, maniere și personalități, implicînd viabilitatea căutărilor artistice.

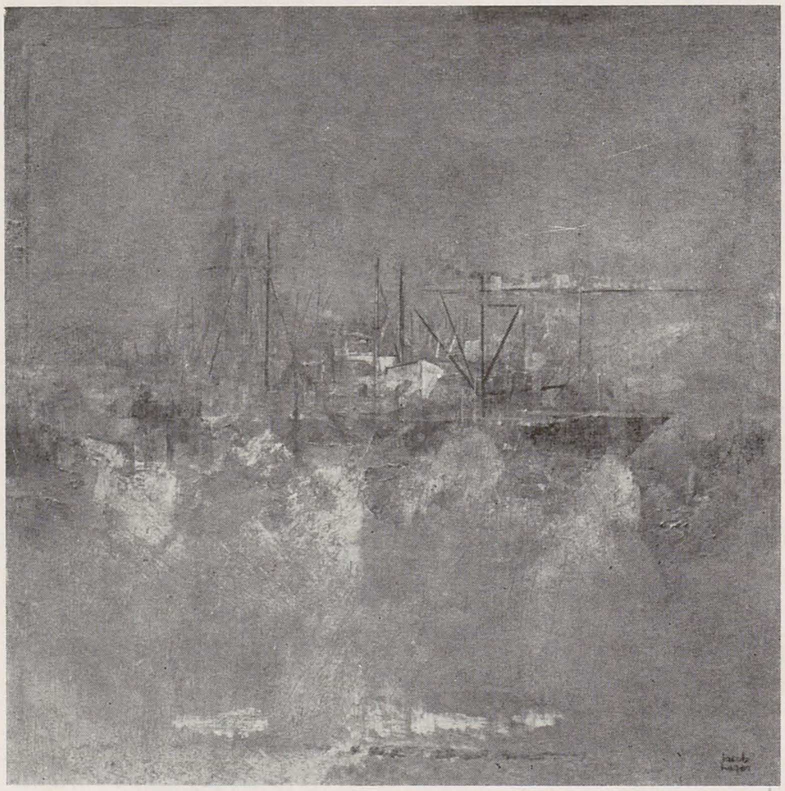
Tradiții și tendințe noi. În general operele expuse au tins spre cuprinderea universală și sintetizarea istoriei și a lumii contemporane, ceea ce a făcut ca integrarea artiștilor în cultura și arta națională să fie firească, puternică și expresivă în evoluția ei istorică. Aceasta a determinat și consecința că tot mai puține sînt acele lucrări ce aparțin, ca maniere și concepții, trecutului, cum ar fi reprezentarea izolată și impresionistă a lucrurilor, naturii sau figurii umane, majoritatea aparținînd unor maeștri ai generațiilor vîrstnice.

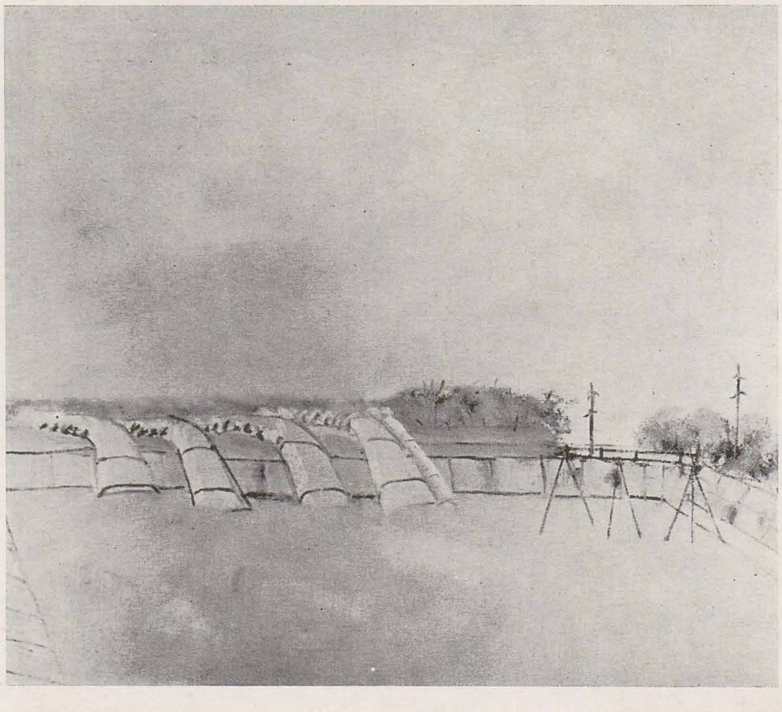
Nici formele plastice promovate cu cîteva decenii în urmă ca «moderne» și care erau din abundență în expoziții: expresioniste, cubiste, primitive, futuriste, abstracte etc., nu mai constituie azi decît o minoritate depășită în interes, noutate și ca originalitate, fiind nesemnificative pentru evoluția artelor plastice actuale. Asemenea preocupări au rămas însă manierele favorite, ca o permanență a opțiunilor artistice, ale unor artiști înzestrați și ambițioși, tenaci în a se realiza și a aduce ceva nou în manierele lor, cum sînt Sorin Dumitrescu (*Loc II*), Mihai Horea (*Neponderabilul galben*), Mihai Olos (*Rosturi pentru orașul universal*), Marin Gherasim (*Ziduri*, *Mărturie la Istria*), Romeo Zamfirescu (*Structură cromatică*). Dar chiar și la ei se observă efortul rațional de cuprindere a unor realități în perspectiva lor prin mijloacele plastice inedite, șlefuite și aplicate cu multă seriozitate și ingeniozitate în lucrările lor (Olos, Gherasim, Dumitrescu).

Aparenta discordanță între reprezentările lor artistice și ale majorității expozanților o constituie faptul că arta a devenit în societatea



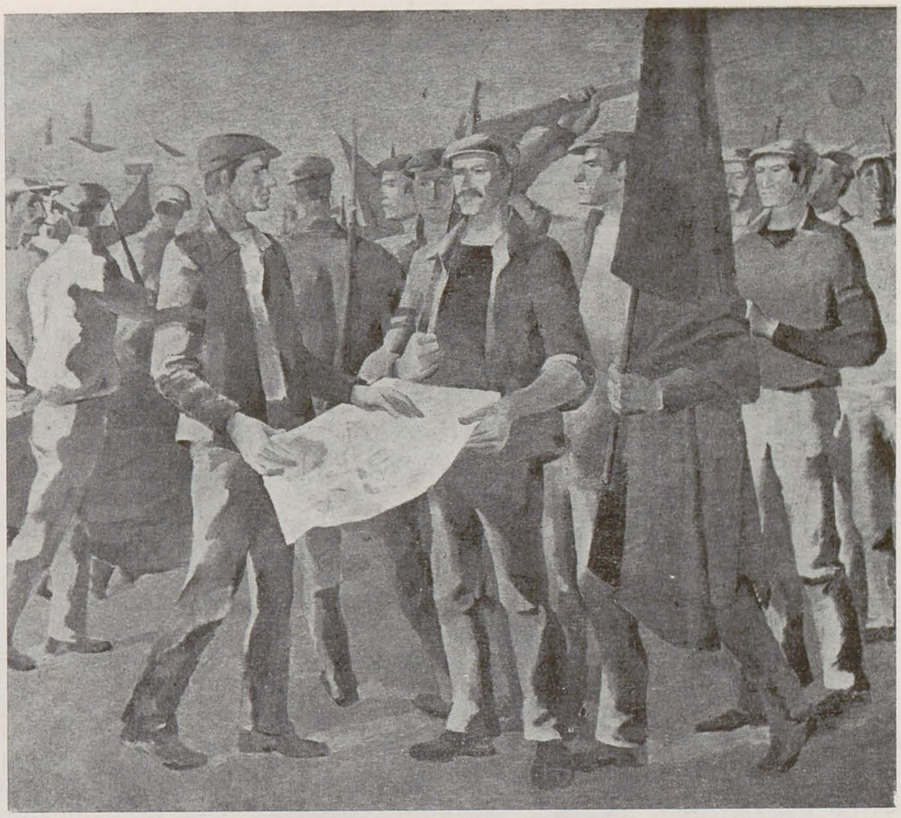
1. FRANCISC BARTOK: Dacii
2. SILVIA RADU: Litovoi voievod valah
3. VIRGIL ALMĂȘANU: Alba Iulia—1918
4. ELENA GRECULESI: Ana Ipătescu
5. ALEXANDRU GHEORGHIȚĂ: Sărbătoare

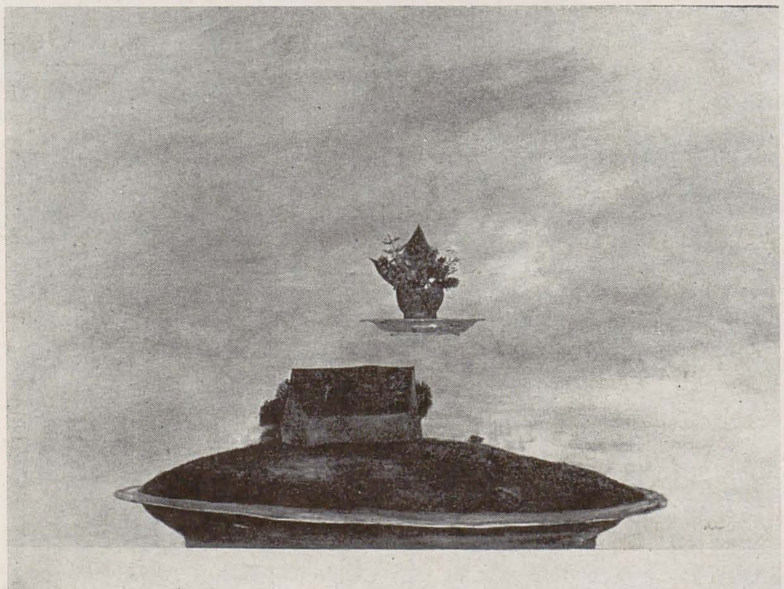




1. IACOB LAZĂR: *Port*
2. PETRU POPOVICI: *Stația de pompare Pietroiu*
3. ION SĂLIȘTEANU *Țesătoarele*
4. LIVIU SUHAR: *Gărzi patriotice*
5. GHEORGHE I. ANGHEL: *Irigații*

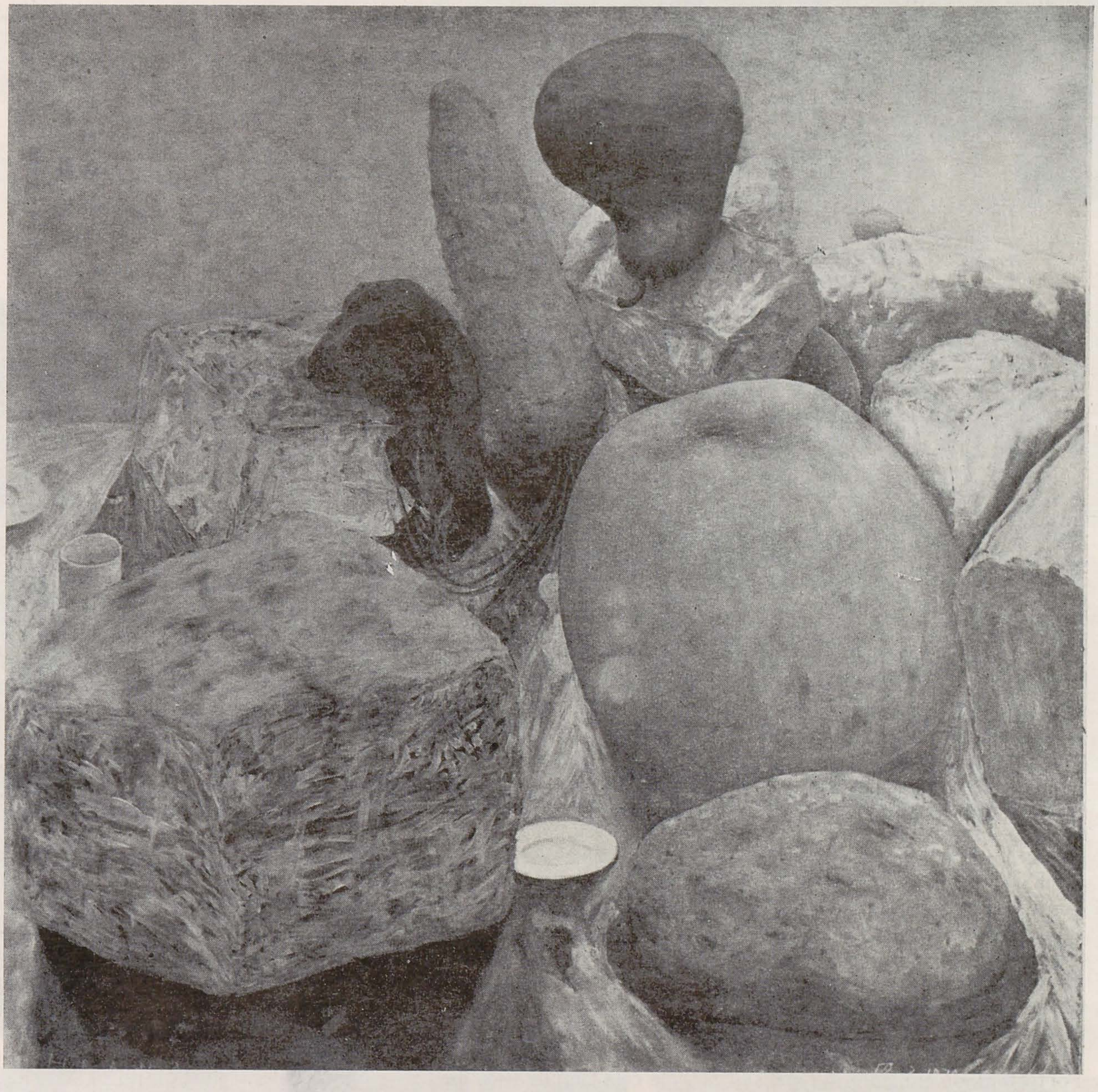
noastră atît expresia unei ideologii cît și a preocupării spre sintetizarea realului, ridicarea și includerea lui în cadrul larg al simbolurilor universale. În acest context arta plastică a dobîndit o largă importanță și amploare socială, avînd posibilități și perspective neîntîlnite înainte. Constatăm în fenomenul creației plastice o unitate între analiza logică și partinică și cea istorică sau social-psihologică, adecvată la concepția și stilul artistic al fiecărui expozant. Am începe în acest sens, pentru a exemplifica diversitatea de subiecte, lupta cu subiectivismul și cu dogmatismul totodată, cu V. Almășanu (*Alba Iulia — 1918*), care situează omul din țara noastră într-o acțiune politică, și care, încă o dată, demonstrează că stăpînește arta compoziției, a grupării mai multor personaje într-o acțiune comună avînd o subtilă penetrație psihologică, cu singura observație că rămîne încorsetat în propria manieră coloristică, fiind, în actuala lucrare, lipsit de strălucirea cromatică (mă refer la armonia deplină a tonurilor de gri) din compozițiile anterioare. Alt exemplu este Gh. I. Anghel (*Irigații*) urmărind ca stările sufletești ale celor ce muncesc și au satisfacția reușitei muncii lor dramatice cu seceta și pămîntul să fie subliniate și înțelese prin efectele plastice contrastante ale albului apei ce țîșnește șocant din paleta reținută sensibil la cîteva tonuri de culoare. Ion Pacea (*Femei citind*) are o concepție epică asupra omului pe care-l redă cu experiența simplă dar convingătoare a unei arhitecturi cromatice, revelatoare, a culorilor corelative susținute de conturul maselor. O dată în plus, el merge spre sinteză, spre frumusețea arhitecturii austere a construcției compoziției îmbrăcată de un număr restrîns de culori strălucitoare. Viorel Mărginean aduce și el raporturile noi instituite între om și peisaj. Prin mișcarea și metamorfozele realului el parvine să descopere un limbaj capabil să transmită această expresie nouă a legăturii omului cu natura. Alt artist, ce completează scara diversității tematice și de concepții artistice actuale, Vasile Grigore (*Plaja*), pare că se joacă spontan cu culorile, incitat de lumina solară a litoralului. Ion Bitzan și Vladimir Șetran aduc în compoziții monumentale imaginea, plină de grandoare, a șantierului naval, în compoziții inteligent construite, implicînd un gen de reportaj plastic monumental. Mihai Rusu (*Aniversare*), și el cu aplicație spre construcție și « tubism », mai clar în culoare, cu armonii fericit alese, realizează una dintre compozițiile cele mai deschise spre public, cu sensibilă unitate între atmosfera de sărbătoare și compoziția artistică. Dan Hatmanu (*Insurecție*), preocupat de desen și monocromismul paletei, preferînd acum negrul, expune o compoziție dramatică, tulburătoare a luptei împotriva fascismului. Octav Grigorescu (*Insurecția națională antifascistă și antiimperialistă de la 23 August*), situîndu-se la opusul lui Hatmanu, arată cum aceeași temă poate fi redată prin o infinită diversitate de mijloace plastice, el preferînd rafinamentul desenului și o cromatică bazată pe transparențe, asemănătoare cu acuarela, ce îi permite să obțină, într-o compoziție amplă, un realism « total », un fel de roman-epopee, a înfățișării acelei zile de 23 august. Traian Brădean (*România, pămînt de jertfă și biruințe*), al cărui desen sobru, grav, clasicizant, imprimă sentimentului compoziției un lirism evocator de mare intensitate. Fiecare portret este o imagine individuală, iar în ansamblu apare monumental. Tot pe desen se bazează și compoziția pictorului Vasile Celmare (*Pe malul Dunării*). Geta Mermeze (*Construcții*), în progres evident, a adus lirismul său abstract la o temă activă, sugestivă, de o simbolică actualitate; Dimitrie Gavrilean (*Constructorii viitorului*) este același sfătos povestitor în imagini ; Liviu Suhar (*Gărzi muncitorești*), inspirat în cromatismul său, ca și Ion Stendl, Brăduț Covaliu, C. Blendea, N. Groza, Corneliu Ionescu, Toma Roată, în pictură, sau în sculptură Zoe Băicoianu (*Maternitate*), Mihai Buculei (*La Tribună*), Izsak Martin (*23 August*



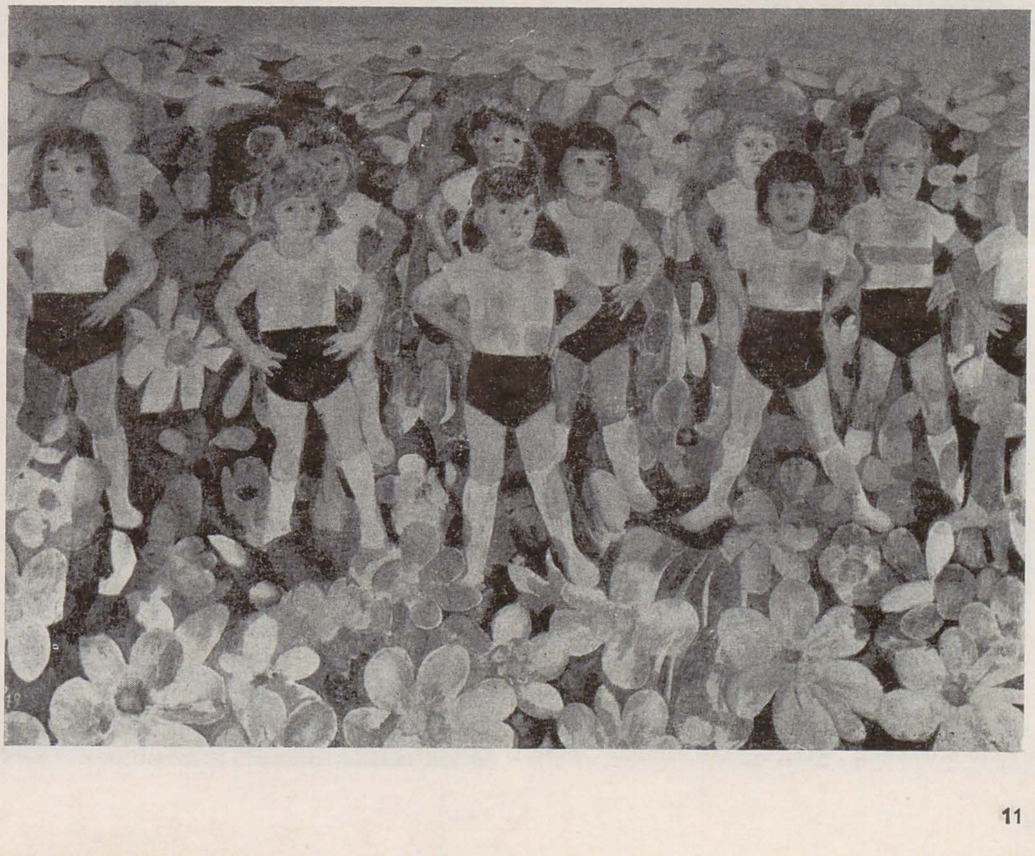


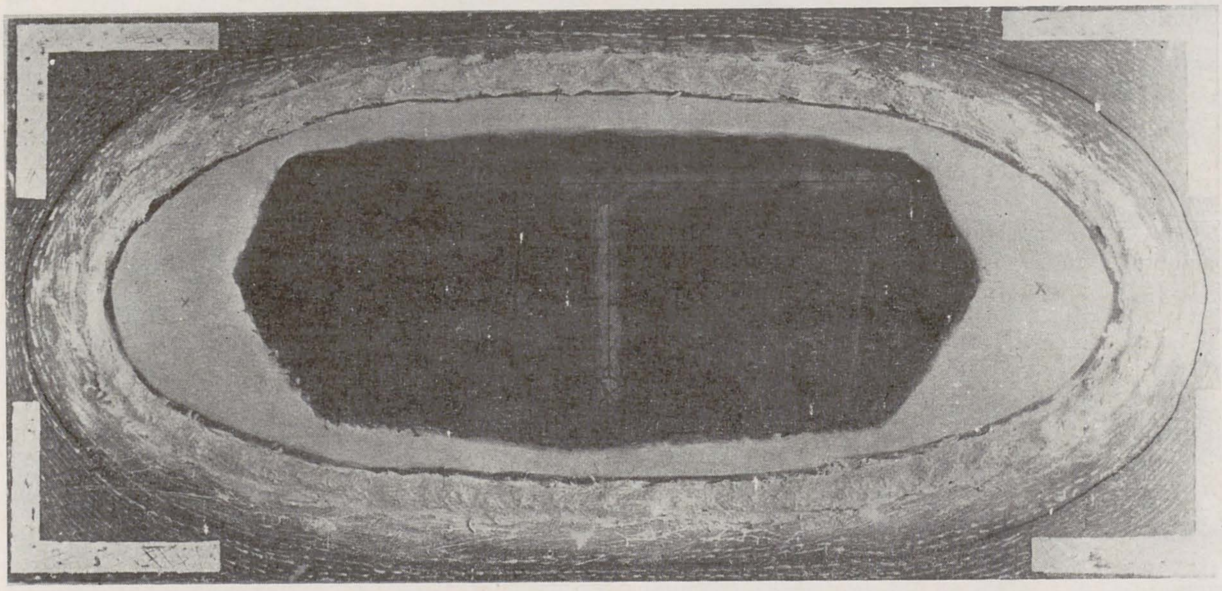
1944), Ioana Kassargian *(Zbor spre lumină)*, N. Postelnicu, Oct. Olariu, C. Mărgărit, iar în grafică Ethel Lucaci Băiaș, Vasile Kazar, Aurel Bulacu, Rodica Chișu, Suzana Fîntînaru ș.a. au compoziții al căror aspect frontal acuză monumentaltatea subiectului. Alături de asemenea compoziții cu un suflu eroic și dramatic, epice și monumentale în amploarea cuprinderii evenimentelor și faptelor umane, aflăm în expoziție și lucrări de proporții mai mici, epice și ele în narativul lor și în redarea realismului faptelor cotidiene, emoționante în sinceritatea și în modalitatea personală de interpretare plastică, demonstrînd receptivitatea artiștilor față de cele mai diverse evenimente din țara noastră. Michaela Eleutheriade *(Tratament la Eforie Nord)*, Ion Musceleanu *(Studentă în fotoliu)*, Horia Bernea *(Hrană)*, artist de o manieră originală în ceea ce pictează, fiind preocupat în ultimii ani de un hiperrealism prin supradimensionarea obiectelor pictate, Spiru Chintilă *(Șantier)*, invitîndu-ne să gîndim că a părăsit cubismul său caracterizat prin geometrizarea suprafeței pictate, preferînd impresia emotivă și directă a imaginii, M. Cismaru *(Natură statică)*, un artist care ne atrage tot mai intens atenția prin sobrietatea cromaticii sale, Emil Ciocoiu *(Portul Cernavodă)*, ca și G. Catrinescu *(Hale noi la uzina 23 august)*, reeditînd impresionismul, C. Crăciun *(Industrie tulceană)*, într-o revenire artistică, părînd a continua în mod strălucitor pe N. Dărăscu în coloritul viu, organizat și logic distribuit într-un peisaj măestrit construit; Ion Grigore *(Satul)*, Ion Ressu *(Orașul)*, Paul Gherasim *(Compoziție)*, Cornel Antonescu *(Portretul unui actor)* sau Emil Aniței, Gina Popa Hagiu *(Trei generații)*. Peisajul ce aparține prin tradiție picturii românești este măestrit reprezentat prin Ion Popescu Negreni *(Vaduri și ape* și *Cîmpia și grîul)*, al cărui galben, în infinite nuanțe, devine tot mai caracteristic și personal în pictura noastră, Petru Popovici *(Stația de pompare Pietroiu)* poartă un dialog intempestiv cu natura al cărei limbaj este culoarea, de subtilă sinteză, reușind a fi mereu același fără să se repete, Vasile Brătulescu *(Toamnă la Constanța)*, Pavel Codiță *(Peisaj cu pomi)*, Constanțiu Mara *(Peisaj din Stațiunea Felix)*; Angela Popa Brădean *(Stațiunea Felix)*, Gh. Constantinescu *(Platformă)*; V. Grimalschi *(Peisaj cu terenuri agricole)*, Rodica Lazăr *(Satul nou)*, Ion Pomponiu *(Peisaj)*, Gh. Răducanu *(Margine de sat)*; Carmen Pătulea Iancu, Ileana Micodin, C. Boancheș, C. Baciu *(Artiști amatori* și *Dimineața I—II)*, Virginia Baz Baroiu, Lidia Ciolac, Ileana Dăscălescu, Mircea Dumitrescu, C. Găvenea, George Leolea au o atracție specială spre imaginile pămîntului, spre motive sociale pe care le interpretează cu libertate reușind să se detașeze privindu-le visători. Există și o categorie a artiștilor înclinați spre poezie și metaforă, care, dincolo de scena umană sau de peisajul propus a le reda, ei văd și o lume a culorilor, o poezie în sine a realului. Sultana Maitec *(Grîul)* poate fi un exemplu în care «aurul» se acordează, plastic și metaforic, cîmpului cu grîne; Gabriela Pătulea Drăguț *(Construim)* transformă o scenă cotidiană de muncă într-o simfonie cromatică, surprinzînd aici, în armonia feerică, unitatea umană, interpretînd-o prin simbolurile culorii; Iacob Lazăr *(Marea Unire)*, și el un făuritor de armonii, ca și Marius Cilievici, al cărui desen simplificat la cîteva linii energice dobîndește pe un fond neutral o expresivă intensitate cromatică, Val Gheorghiu *(Viața pe coline)*, decantînd poetic culorile, Mihai Bandac, rafinat în tonurile și imaginile de sugestie poetică, Georgeta Năpăruș *(Țesătoare din Cisnădie)*; Ion Sălișteanu *(Țesătoarele)*, cu o rigoare picturală masculină gravă; Ligia Macovei *(Compoziție cu flori)*, cu o paletă cromatică festivă, Francisc Bartok *(Dacii)*, un «alchimist medieval» al culorii în misterul pe care-l sugerează, Th. Botiș *(Compoziție cu trei personaje)*, sugerînd o subtilă filtrare a tonurilor și o reverberație a sentimentelor, Simona Vasiliu Chintilă

1. ION MUSCELEANU: Vas cu flori pe masă roșie
2. ȘTEFAN CĂLȚIA: Casa albastră



3. HORIA BERNEA: *Hrana*
4. AURELIAN BOLEA: *Compoziție*
5. EUGEN POPA: *Copiii zilelor noastre*





1. SORIN DUMITRESCU: Loc II

2. CONSTANTIN BACIU: Dimineață I
3. LIDIA CIOLAC: Porțile luminii
4. PAUL ERDÖS: Nike
5. GEORGE LEOLEA: Constructori de nave pe șantierul naval Constanța
6. IOSIF MATYAS: Trilogia « Lupeni '29», I

(Motor), rafinată și totodată robustă în geometrizarea detaliilor picturii sale; Ervant Nicogosian *(Metopă, Adam-Clissi)*, avînd o poezie gravă, lucidă și volițională; Wanda Sachelarie Vladimirescu *(Șantier)*, impunătoare, dinamică, spontană în acordurile sale cromatice și în robustețea redării atmosferei unui șantier.

La asemenea lucrări nu ne referim la « poezia » sentimentală și tradițională a armoniilor ușoare, fluide, agreabile, care au fost date uitării, ci la poezia demnității umane, la un suflu major al artei. Plăcerea « picturii frumoase » a cedat locul elocvenței ideilor și culorii. Portretele, de exemplu, nu mai sînt nici ele cele familiare sau ineditepitorești-impresioniste, ci urmează o tipologie istorică-socială-culturală: *Ana Ipătescu* (Elena Greculesi), *Partizani* (Gh. Labin), *Femei citind* (I. Pacea), *Țesătoare* (I. Săliștеanu), *Gheorghe Lazăr* (Radu Aftenie), *Nicolae Iorga* (Vasile Blendea), *Ion Jalea* (Corneliu Camarovschi), *Mircea cel Bătrîn* (Maria Cocea), *Operator* (Dinu Cîmpeanu), *Portret de fată* (E. Bârleanu), *Oțelar* (Dan Covătaru), *Romul Ladea* (N. Kruch), *Alexandru Philippide* (Ion Lucian Murnu), *Pescar* (Boris Caragea) sau o tipologie supusă fanteziei și metaforei, de inspirație folclorică sau interpretativă a diferitelor figuri: *Actor* (Șt. Câlția), *Strămoșii* (A. Nedel), *Soldații olarului Gheorghe Ciubega* (Ion Cîrjoi), *Orfeu* (Lie Doina), *Zidar* (Leonard Răchită), *Litovoi* (Silvia Radu), *Nike* (Paul Erdös), *Gelu* (Adrian Popovici).

Trebuie subliniat că portretul, ca gen și preocupare, îl aflăm îndeosebi în sculptură, lipsind nejustificat din grafică. Pictura tinde spre generalizarea inteligentă a portretului ca și a evenimentelor, sculptura spre sintetizare și expresivitate, grafica este încă mult tributară efectelor plastice și într-o oarecare măsură rivalizează cu pictura căutîndu-și forme proprii de manifestare și ca gen: V. Dobrian, I. Bencsik, Eva Cerbu, Pavel Codiță, M. Gion, Iulia Hălăucescu, Vlad Micodin, Mariana Popa etc.

O altă trăsătură evidentă în expoziție, determinată de condițiile istorice ale culturii și civilizației societății socialiste, este consecința ritmului alert al construcțiilor, manifestă în solicitarea unei arte potrivită arhitecturii moderne și noului urbanism, în sculptura spațială. I. Irimescu *(Mama și copiii*, bronz*)*, Ioana Kassargian *(Zbor spre lumină, Victorie*, bronz*)*, Ovidiu Maitec sau G. Apostu *(Aspecte din viața studenților*, granit*)*, Gh. Iliescu-Călinești *(Sămînța)*, Mira Nicolae *(Sărbătoare)*, Mircea Spătaru *(1918*, lemn*)*, Cristian Breazu *(Jertfă II*, piatră*)*, Ion Vlasiu *(Horia, Cloșca și Crișan*, ghips*)*, Nicăpetre *(Hora Unirii*, piatră*)*, Grigore Minea *(Burebista*, bronz*)*, Adrian Popovici *(Gelu*, piatră*)*, exaltă viața în forțele ei fundamentale și în intenții plastice de ordin spiritual.

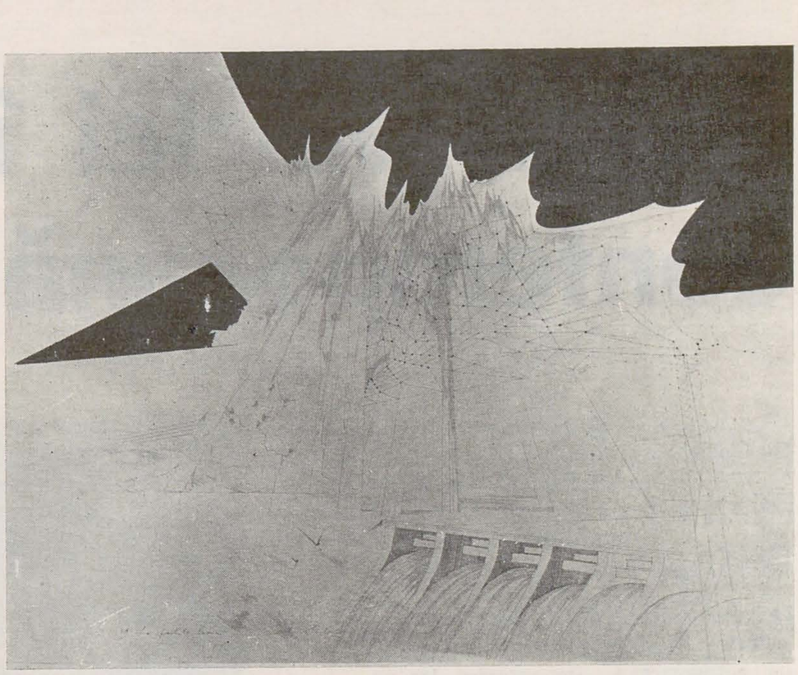
Consecința este că arta — atît pictura cît și sculptura — este tot mai mult atrasă în activitatea practică utilitară și ornamentală a cadrului existenței, fiind totodată inseparabilă de funcțiile ideologice și social-educative.

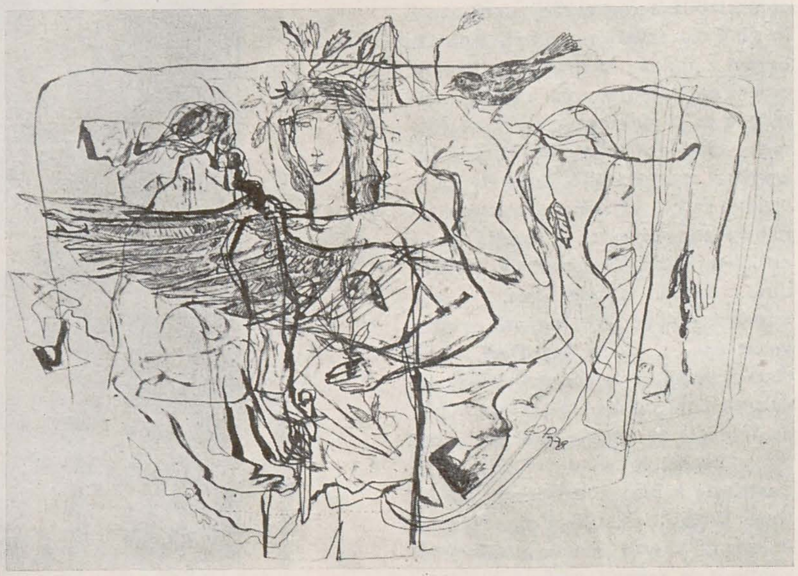
Nu trebuie neglijat faptul că sînt și artiști ale căror lucrări, prin cromatismul lor, prin forța originală a talentului, prin rolul pe care-l pot avea în « îmblînzirea » asperităților cadrului cotidian, prin farmecul și frumusețea plastică conținută, își găsesc, cu prioritate chiar, locul printre celelalte lucrări. Așa sînt pînzele pictorului Ion Gheorghiu, intitulate sugestiv *Grădini suspendate* — sau ale lui Mihai Horea, care demonstrează că sînt o realitate artistică viabilă avînd o deplină veridicitate estetică.

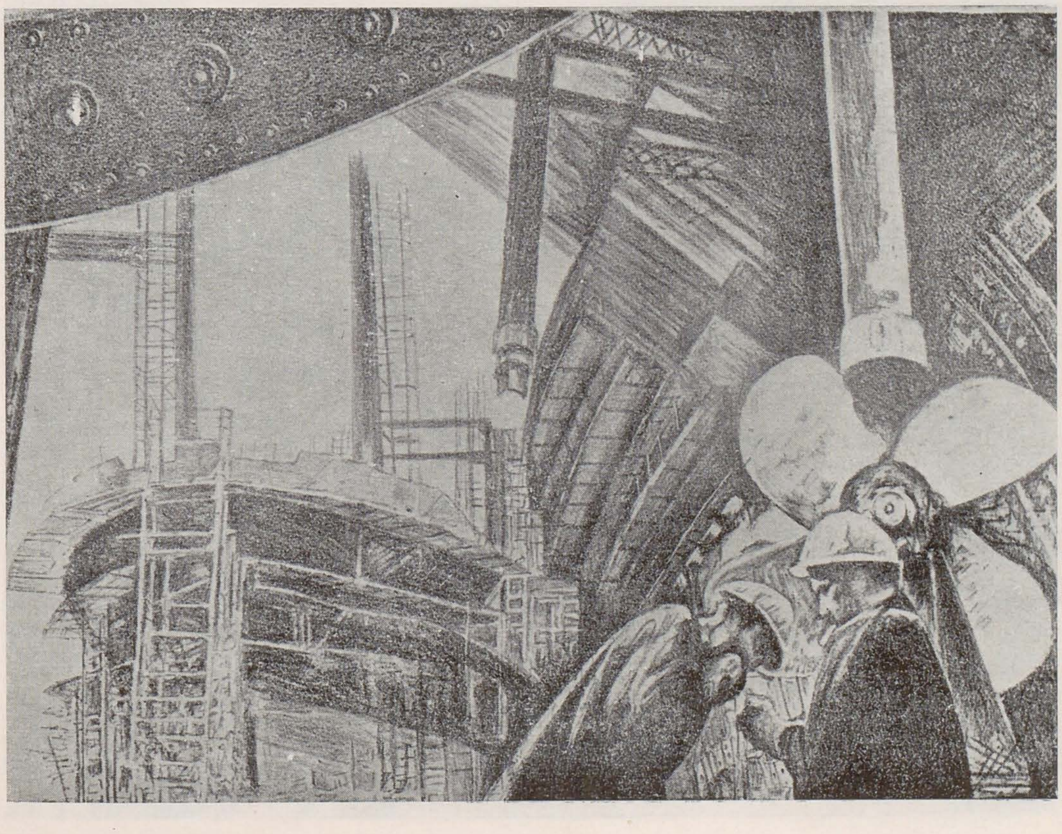
Expoziția anuală de artă plastică 1979 are meritul de a realiza o sinteză antologică a genurilor artistice și a diversității personalităților. Desigur, nu tot ceea ce este pictură, sculptură sau grafică este și « artă », ci numai acelea care-și propun să devină « artistice », care au forța comunicării, și care invită privitorul pe planul ideologic-social-cultural, devenind o armă a educației cu eficiență tonică. Actuala Anuală a artelor plastice se înscrie în circuitul marilor manifestări culturale și reușește să reprezinte plenar simbolurile istoriei și ale contemporaneității românești, artiștii manifestînd o aspirație spre înalte idealuri umaniste și socialiste, în forme artistice, stiluri și maniere ce atestă potențialul artistic de valori autentice ale artei noastre plastice.

Valoarea actualei expoziții constă în două surse egal fecunde: aspectele naturii și imaginea omului. Recurgînd la aceste surse artiștii simt că sînt puternic ancorați în viață și în problemele ei majore. Ele au devenit modele care, permițînd deplina libertate de creație, nu obligă artistul să reducă viziunile sale la un microcosmos. În aceste modele artiștii au găsit adevărata forță care să le anime creația și, în acest mod, artiștii plastici români reușesc să impună o viziune proprie asupra lumii și existenței.

MIRCEA DEAC







chipul patriei în arta contemporană românească

PLEDOARIE PENTRU PEISAJ

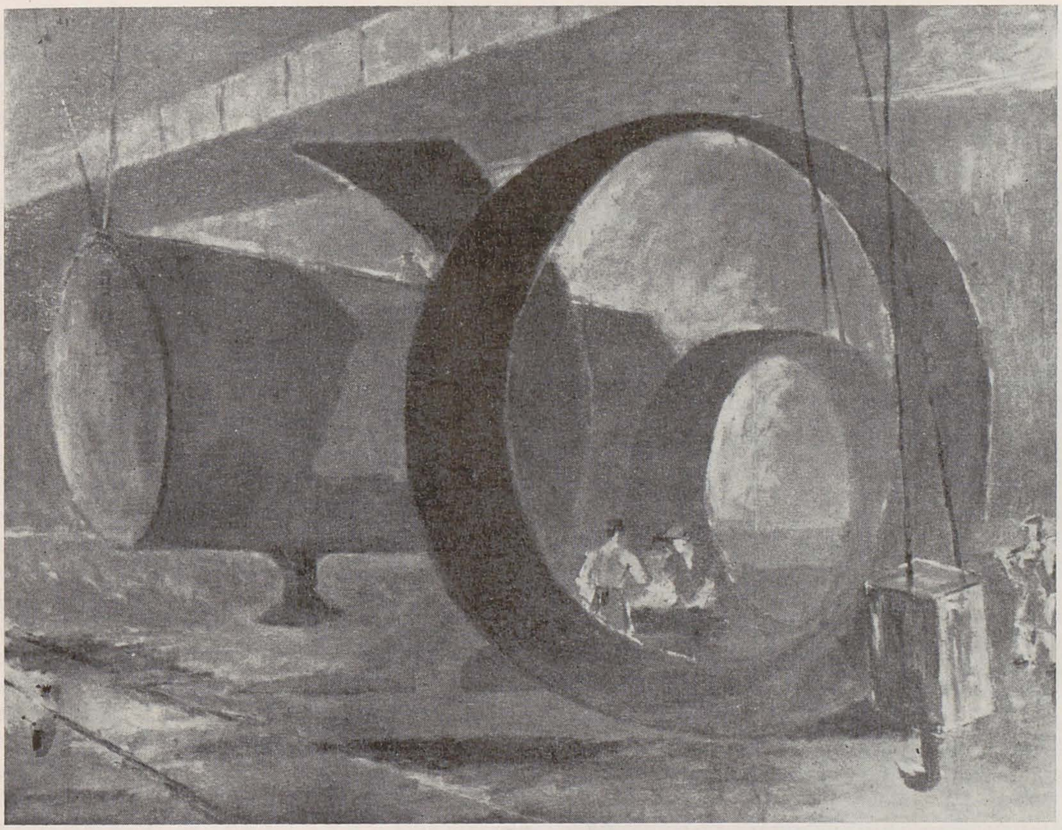
Definiția celebră a lui Van Gogh, « fiecare peisaj este, într-o măsură, un autoportret », are valoarea incontestabilă a inaugurării unei epoci în gîndirea artistică a lumii. Apărut, ca gen autonom, în momentul în care omenirea redescoperea natura vizibilă ca pe o răsfrîngere a ordinii cosmice, cînd proiecția metafizică a lucrurilor era înlocuită, treptat, de o viziune reconfortantă a universului familiar, peisajul este, în esență, semnul unei înnoiri fundamentale a atitudinii artistului față de lume.

Interpretarea pe care, în urmă cu cîteva decenii, o dădea Max Deri, sugerînd că peisajul modern ar însemna revelarea unei opoziții a artistului față de tehnică, de mașina care pătrunde, triumfătoare, în viața omului, nu se dovedește a răspunde faptelor din istoria picturii acestui secol. Fără îndoială, caracterul specific al lirismului conținut de peisajul modern ar merita o discuție mai amplă, pentru că el dă, în bună măsură, dimensiunile unei sinteze pe care o realizează arta în împrejurările vieții din această epocă. Lucian Blaga a înțeles, mai devreme decît mulți gînditori europeni, că însăși substanța poeziei se modifică, datorită sensurilor noi dobîndite de tehnică; pledoaria lui din *Filozofia stilului* are semnificația unui act lucid de recunoaștere a « mașinii » ca sursă de inspirație poetică și respinge dogmatica diviziune a sentimentelor și a ideii ca două atitudini opozabile ale artistului și ale poetului.

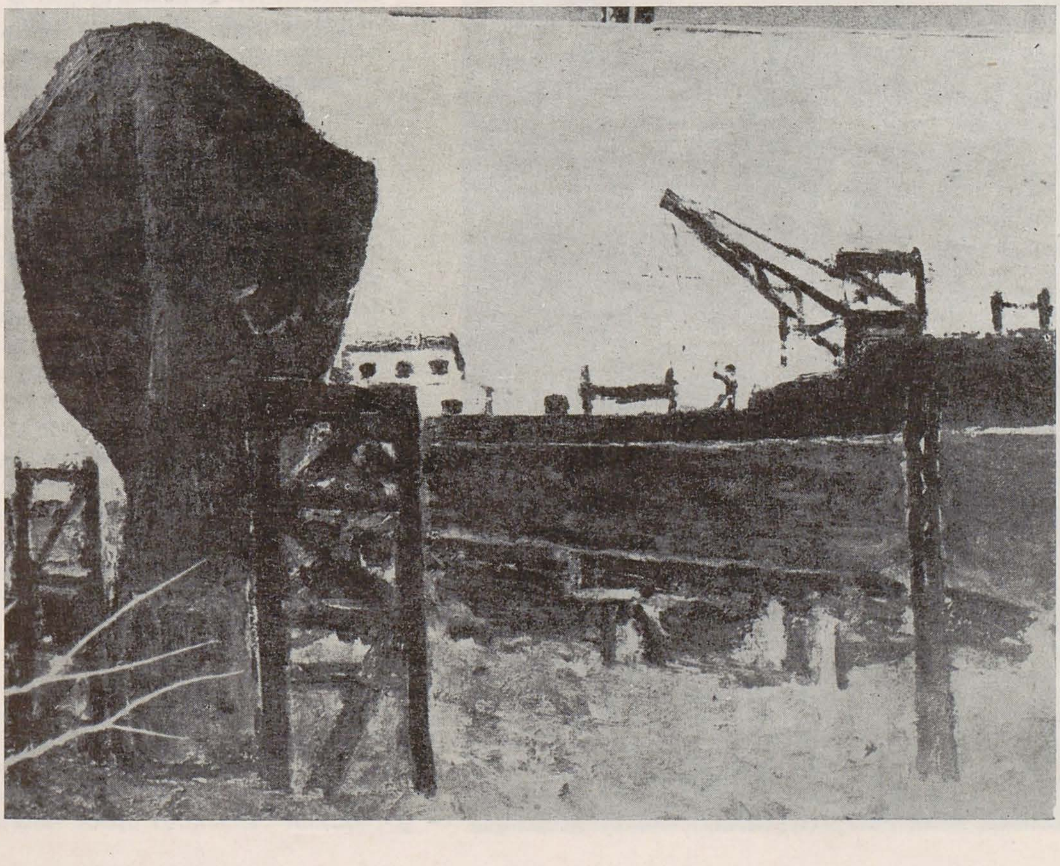
Arta românească din ultimele decenii reprezintă una dintre cele mai convingătoare dovezi, din întreaga noastră istorie culturală, că sensibilitatea și rațiunea nu se constituie ca entități potrivnice într-un proces complex de definire a atitudinii față de realitate. Nu mă refer, evident, numai la tematica picturii, a peisajului îndeosebi, domeniu în care transformarea realității românești în anii socialismului a impus o semnificativă lărgire a repertoriului de subiecte; dar noile înfățișări ale lumii pe care le descoperă știința

LUCIAN GRIGORESCU: Vedere din Tulcea

DUMITRU GHIAȚĂ: Filipeștii de Pădure — electrificare



H. H. CATARGI: *În cazangerie*



ION PACEA: *Șantier*

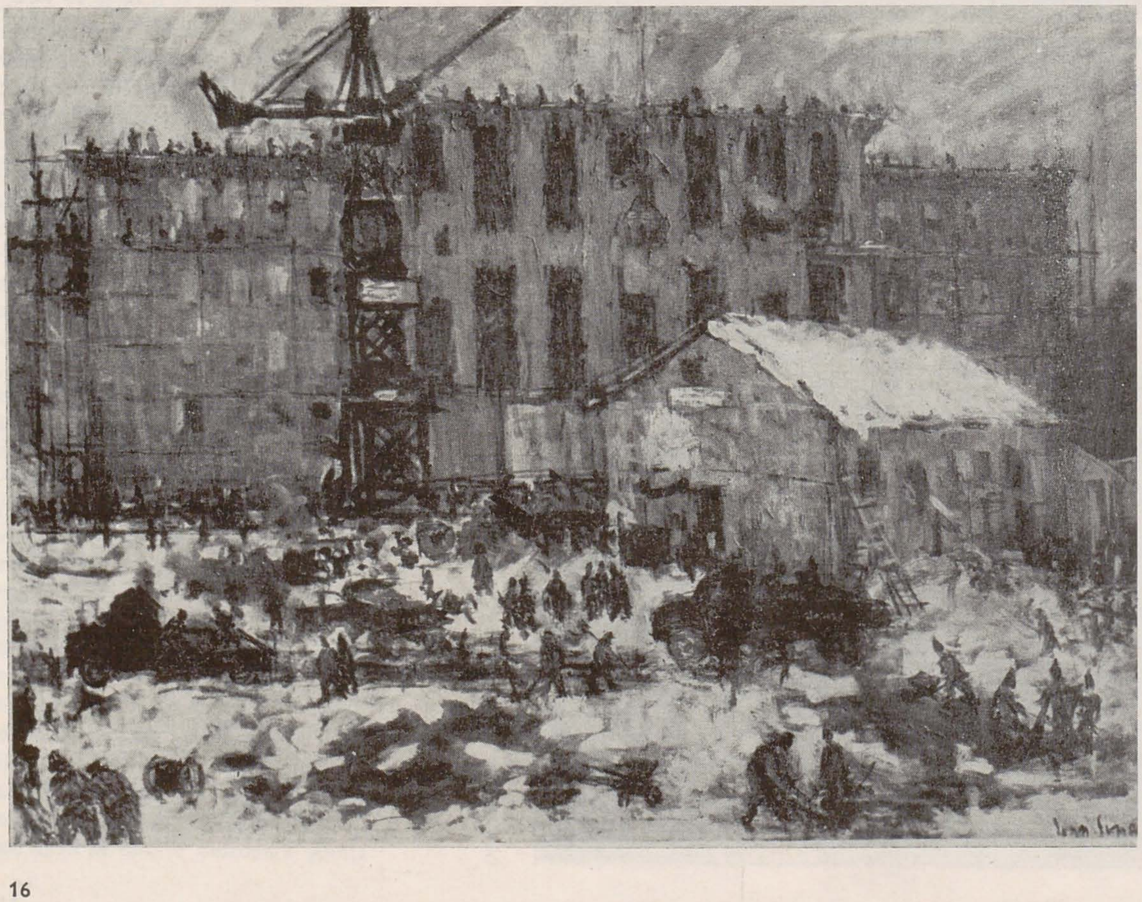
modernă, structurile obiectelor și, în general, ale spațiului, modificările introduse de cunoașterea mai profundă a forțelor ce se manifestă în universul materiei, spiritul raționalist de organizare a cunoștințelor noastre n-au putut să nu influențeze, adesea decisiv, însăși sintaxa picturii din această epocă.

Peisajul industrial are, cum bine se știe, o îndelungă tradiție în pictura românească. Avangarda artistică a anilor 20 și 30 are un merit incontestabil în revelarea valorii expresive conținute în subiectele puse la îndemînă de industrie și de tehnică. Dar nu poate fi trecută cu vederea nici contribuția de mare însemnătate a unor artiști care continuau tradițiile mai vechi ale picturii noastre (Dumitru Ghiață, Ștefan Popescu, Micaela Eleutheriade, Aurel Ciupe, Marius Bunescu, de pildă); poate că, dintr-un anume punct de vedere, faptul că priveliștile industriale au fost integrate în pictura de factură tradițională are o semnificație mai cuprinzătoare: el dezvăluie un numai lipsa de prejudecăți a artei românești, ci și forța cu care, încă din prima jumătate a secolului, acționa sinteza prefigurată de Blaga, aceea dintre idee și sentiment.

Arta de după eliberare pornea, deci, de la temeiurile unei tradiții care, și pe acest teritoriu specific, se impunea ca unul dintre factorii ordonatori ai expresiei, ai structurilor fundamentale ale tematicii. De-a lungul celor 35 de ani care au urmat actului de la 23 august 1944 (și, mai ales, în ultimul deceniu și jumătate, cînd industrializarea țării a căpătat dimensiuni de-a dreptul impresionante), industria modernă a României a devenit, în chip firesc, unul dintre subiectele cele mai caracteristice ale picturii noastre. Siluetele impunătoare ale coșurilor de fabrică profilate pe orizont, vastele tubulaturi ale uzinelor, masivele volume de metal și de beton aveau, evident, virtuți plastice capabile să atragă luarea-aminte a pictorilor. Și de la început, mai ales în ultimii ani ai deceniului al 5-lea și în primii ani ai deceniului următor, industria se impunea îndeosebi prin monumentalitate, prin forța geometriilor ei, prin elementul spectaculos, în sensul cel mai bun al cuvîntului.

chipul patriei în arta contemporană românească

ION MUSCELEANU: *Peisaj*



IOAN SIMA: *Piața Păcii în construcție*

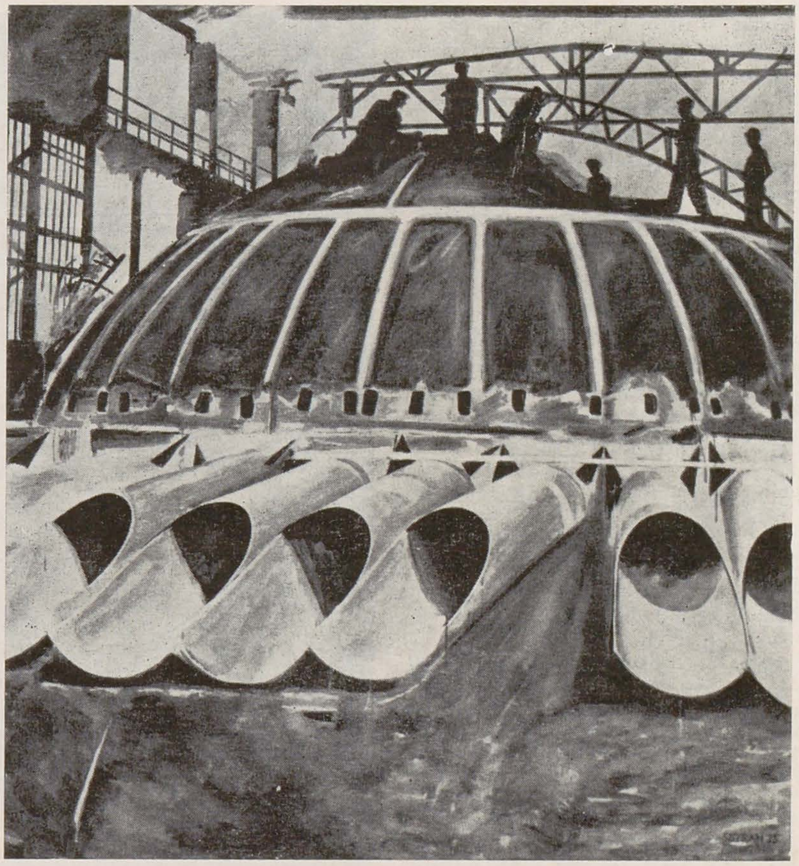
Împrejurarea că unii artiști de seamă, al căror nume își dobîndise un meritat prestigiu încă din perioada anterioară, au fost atrași de însușirile picturale ale peisajului industrial, demonstrează cît de receptivă a fost arta noastră la marile înnoiri produse în realitatea românească și cît de profund era implantată în conștiința pictorilor certitudinea că ei nu sînt numai martori, ci și participanți la istoria contemporană a țării lor. Ciucurencu și Catargi din generația mai vîrstnică, iar dintre cei mai tineri Eugen Popa, Ion Bitzan, Brăduț Covaliu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran sînt cîteva nume ale celor care au contribuit în acei ani la definirea unei viziuni specifice românești a peisajului industrial. Erau anii unor însuflețite dezbateri, dar, spre lauda ei, arta noastră și-a aflat repede drumul ce-o conducea sigur la împlinirea vocației ei tradiționale. Peisajul pe care-l cunoaștem azi e rezultatul unei asimilări lucide a formelor de expresie care asigură afirmarea unei viziuni cu adevărat personale. S-a ajuns, astfel, în mod firesc, la o artă în care realitățile sînt integrate organic într-o construcție coerentă, fidelă deopotrivă înfățișărilor lumii obiective și sentimentelor nutrite de pictor. Monumentalitatea priveliștii industriale se constituie ca o efigie a României moderne, așa ca într-un recent peisaj al lui Spiru Chintilă, în care masivele construcții ale Hunedoarei sînt văzute în apropierea castelului Huniazilor, simboluri ale istoriei de odinioară ce se păstrează în cuprinsul realității moderne. Tendința de esențializare a imaginii, din ce în ce mai evidentă în arta ultimilor ani, a reclamat o intervenție decisă a artistului în sensul îndepărtării de reprezentarea neutră a obiectului; intervenția aceasta se definește ca rezultat al unei aspirații de a releva temeiurile filosofice ale înfățișărilor lumii. E întru totul firesc ca o pictură ale cărei tradiții se definesc tocmai prin sensibilitatea față de structurile permanente ale materiei să se îndrepte spre acele realități ce se dezvăluie ca întrupări statornice ale realităților descoperite de privire și de gînd. Acesta este, de exemplu, înțelesul necontenitei reveniri a lui Horia Bernea la silueta calmă, puternică a *Dealului*, același sub culorile

diverse ale anotimpurilor ; artistul respinge tentația oricărei grandilocvențe, pentru că e convins că adevărul limpede și simplu al lumii se cuprinde în chip îndestulător în propria imagine și că pictorului îi revine îndatorirea de a descoperi elementul esențial, prezent în însăși structura obiectului. Sau, într-o interpretare întrucîtva asemănătoare, la Wanda Mihuleac, care urmărește o refamiliarizare a ochiului cu priveliștile obișnuite pe lîngă care omul modern e ispitit adesea să treacă fără să le mai vadă, pentru că poartă pe retină impresiile unor peisaje dominate de siluetele arhitecturilor moderne.

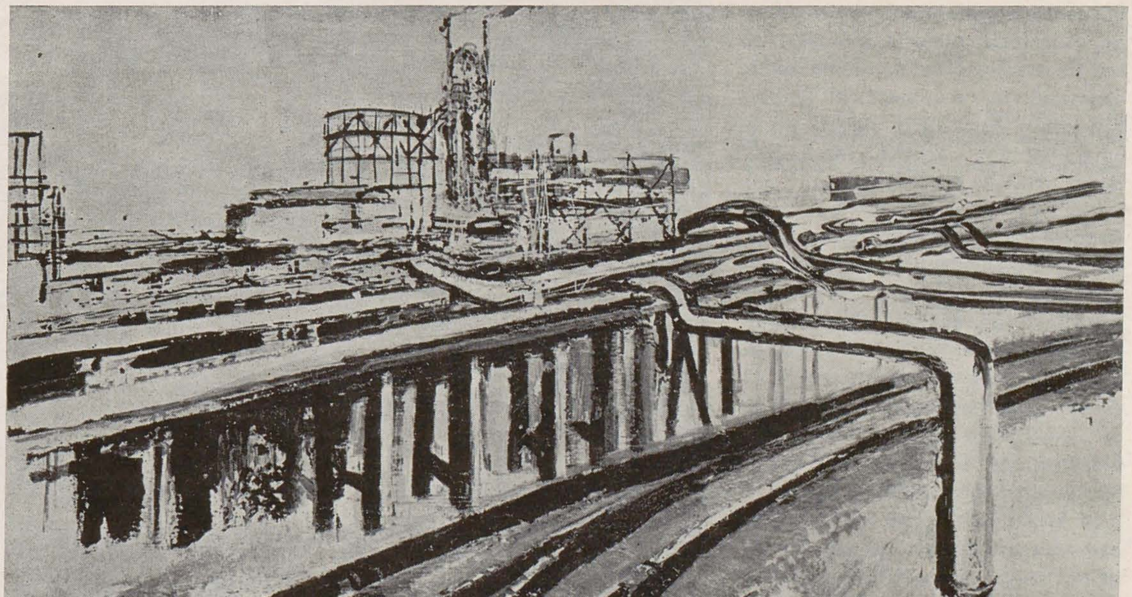
Adevărul e, însă, că de-a lungul celor două decenii de cînd Marius Bunescu descoperea grava picturalitate a peisajului urban, de cînd Ion Sima sau foarte tînărul pe atunci Gheorghe Spiridon integrau, alături de artiști aparținînd diverselor generații, priveliștea marilor construcții, această față nouă a orașului românesc, în pictura noastră, peisajul orașului a constituit una dintre prezențele obișnuite pe simezele sălilor de expoziții. Ca și și în cazul altor teme ce caracterizează orientarea picturii românești contemporane, artiștii și-au dat seama că evocarea unui subiect desprins din realitatea prezentă nu înseamnă, *prin sine*, noutate. Și, de aceea, rigoarea geometriilor urbane s-a impus în chip logic, ca element capabil să ordoneze « dinăuntru », cum obișnuia să spună maestrul Catargi, imaginea picturală. Ordinea geometrică nu este, firește, nici ea, un factor exclusiv al modernității, dar, spre deosebire de pictura de acum o jumătate de secol, de pildă, în care unghiul drept și verticala se revendicau ca rezultate ale speculației filosofice, ele dezvăluie acum răspunsul pe care pictura îl dă unei realități a priveliștii contemporane. Se înțelege de la sine, dezvoltarea peisajului urban ca gen nu a exclus, în nici un chip, dezvoltarea peisajului tradițional, comportînd o atitudine lirică a artistului față de feluritele, mereu înnoitele întruchipări ale naturii.

Foarte semnificativ, în expozițiile din ultimii ani, varietatea interpretărilor peisajului a fost mai evidentă decît oricînd. Artiști cu orientări stilistice diverse, Vlad Florescu, Gheorghe Șaru, Vasile Celmare, Constantin Blendea, Iacob Lazăr, Aurel Nedel, sau dintre cei mai tineri Nicolae Groza, Ștefan Câlția, Sorin Ilfoveanu și, din generația celor care își definesc acum viziunea, Ion Ressu, Gabriel Catrinescu, Dan Constantinescu, se întorc adesea spre peisaj (uneori frecventează statornic genul), relevînd, de fiecare dată, o disponibilitate poetică la înfățișările naturii mîngîiate de lumină sau esențializate în structuri viguroase și clare.

Numai că, și în această privință, se cuvine făcută precizarea că lirismul însuși a cunoscut o modificare substanțială, o lărgire foarte semnificativă a repertoriului de mijloace specifice. Contemplația nu echivalează, în nici un caz, în poetica modernă (și pictura românească nu face excepție), cu însingurarea, cu emoția retrăită în liniștea lăuntrică despre care vorbeau romanticii. Nici doar cu redescoperirea efectelor luminii răsfrînte de luciul apei, cernute printre frunzișuri sau așternîndu-se, scînteietoare, pe întinderile cîmpurilor înstelate de flori.



VLADIMIR ȘETRAN: *Dimensiuni contemporane*



EUGEN POPA: *Borzești*

Lecția impresionismului românesc, cu sunet atît de distinct în arta europeană, impresionismul plin de sevele culorii, la Lucian Grigorescu, a fost urmată de mulți artiști din ultimele decenii. În același timp, însă, atenția multora dintre pictorii acestei epoci s-a îndreptat tocmai spre structurile puternice, spre acele întrupări ale puterii pămîntului, ale echilibrului statornic al elementelor, spre poezia teluricului. Sub înrîurirea acestei direcții, maeștri reputați ai impresionismului românesc, Aurel Ciupe, Ion Musceleanu, au evoluat spre o arhitectură mai sobră a volumelor.

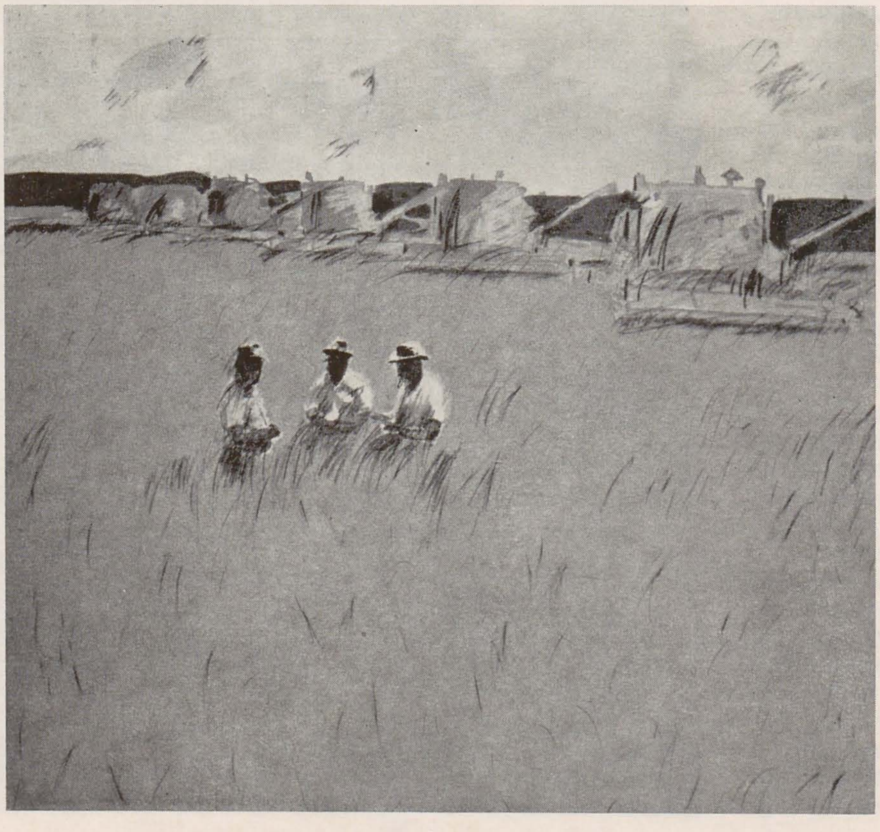
Un glas cu o rezonanță proprie în pictura peisagistică românească — de altfel, ca în toate genurile abordate de acest artist, a cărui personalitate se profilează puternic în cuprinsul artei noastre moderne — este, desigur, Corneliu Baba. Peisajele lui au o gravitate aspră, lipsită de ostentație, un fel de oroare față de spectaculos ; ele demitizează natura convențională și romanțioasă, opunîndu-i o priveliște a cărui însușire supremă e adevărul.

Peisajul lui Ion Pacea, revelînd armonia energică a formelor, al lui Ion Popescu-Negreni, laconic și structurat pe o melodie calmă a culorilor, al lui Constantin Piliuță, notație de o spontaneitate cuceritoare, al lui Ion Săliștеanu, construcție logică, de o amplă vibrație poetică, marchează cîteva ipostaze semnificative.

Cred că inițiativele de la Galeriile de Artă ale Municipiului București, organizatoare ale unor expoziții tematice, s-ar cuveni preluate și în alte săli de expoziție. Peisajul se dovedește a fi, mai departe, un gen capabil să evoce valorile prezentului. Înțeles nu ca o desfătare a retinei, ci ca o interpretare filosofică a realității, a transformărilor intervenite în lumea în mijlocul căreia trăim și pe care o schimbăm odată cu propria noastră existență, peisajul impune, fără îndoială, o interpretare mai cuprinzătoare și mai profundă, pentru necesitatea căreia rîndurile de față vor să fie o pledoarie.

DAN GRIGORESCU

VIOREL MĂRGINEAN: *Peisaj cu sonde*



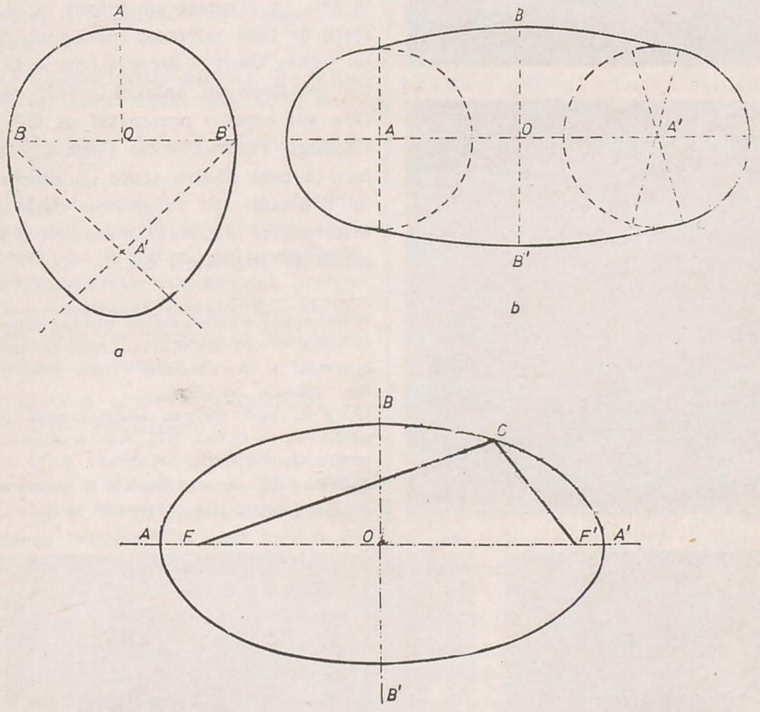
ION BITZAN: *Secerișul*

ovoidul (I)

1. Mitul oului şi influenţa sa asupra creaţiei brâncuşiene

Introducere. Motivul oului — ovoidul — apare cu cea mai mare frecvenţă în ansamblul operei brâncuşiene. După părerea mea, perfecţiunea ovoidului la Brâncuşi este atinsă de *Începutul lumii* şi *Sculptură pentru orbi*.

Am auzit prima dată despre ou ca element primar în universul formelor marelui sculptor chiar de la Brâncuşi, care mi-a vorbit, în 1937, despre forma exterioară, ovoidală, a plănuitului Templu din Indor [1, 2].



1 a, b, c

Am dat, în iunie 1970, dimensiunile principale ale machetei ovoidului monumental gîndit de Brâncuşi pentru Indor, luînd ca bază indicaţia furnizată de H.-P. Roché în articolul său [3] publicat în 1957, puţin după moartea sculptorului.

Oricine cunoaşte opera lui Brâncuşi în ansamblu, nu poate să nu fi fost izbit de folosirea insistentă a formei ovoidale (fig. 1 a), ca şi a celor înrudite — ovaloidul (fig. 1 b) şi elipsoidul (fig. 1 c) — în sculpturile pe care le-a creat artistul într-o lungă perioadă de timp.

Jacques Doucet scria, încă din 1912 (« Le Salon des Artistes Indépendants » în *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1912), despre *Muza adormită*: « Iată, capul de femeie pe care-l vedem este (făcut) tocmai de acest tînăr român! Cît este de expresiv! Totuşi, acest *ou de aramă* (sic) abia e deformat de un relief . . . ». În toamna anului 1921, poetul american *Ezra Pound* scria în *The Little Review* (New York): « În cazul ovoidului, reţin că Brâncuşi urmăreşte o formă pură, liberă de orice gravitaţie pămîntească; o formă tot atît de liberă în viaţa sa proprie, ca şi acelea ale geometriei analitice [. . .]. Ovoidul pare viu, din orice parte l-ai privi, pare gata să se înalţe ». Iar *Malvina Hoffman* reproduce, în 1939 *(Sculpture inside and out*, N.W. Norton and Co., New York, p. 49), ceea ce i-a spus chiar Brâncuşi despre versiunile succesive ale D-rei Pogany: « . . . În versiunea următoare capul a luat *forma definitivă a unui oval* . . . ». *David Lewis* a fost primul care a intuit prezenţa ovoidului în *Capetele de copil (Constantin Brâncuşi*, Alec Tiranti, Londra, 1957, p. 17); *Carola Giedion-Welcker (Constantin Brancusi 1876—1957*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1959, p. 46) ca şi *Sidney Geist (Brancuşi — The Sculpture and Drawings*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1975, p. 17 ş.a.) subliniază, de asemenea, rolul pe care îl joacă în opera lui Brâncuşi formele ovoide. Identificînd motivul ovoidului, *Ionel Jiancu (Brancusi*, Arted, Paris, 1963), arată legăturile lui de filiaţie cu oul din mitologia românească. Cercetătorii români care s-au ocupat de opera marelui sculptor: *V.C. Paleolog, Petre Comarnescu, Barbu Brezianu* şi *Mircea Deac*, au pus în adevărata lui lumină, prin contribuţii importante, rolul jucat de ovoid în creaţia brâncuşiană. Într-un articol monografic, apărut în limba spaniolă *(La Homología Cósmica en la Obra de Brancusi*, Fundación Europea Dragan, Palma de Mallorca 1972), Ion Frunzetti observă preferinţa lui Brâncuşi pentru forma ovoidă. « Oul este simbolul formei originare, principiul universului [. . .]. Brâncuşi practica, la fel ca şi ţăranul român, o gîndire analogică mitică . . . Ideea că între viaţa universului şi aceea a omului sînt asemănări atît de strînse încît amîndouă ajung să se confunde, o găsim la temelia tuturor creaţiilor folclorice româneşti. *Este o concepţie desăvîrşit împerecheată cu aceea a culturilor preelenice, de origine tracă* ».

Opera lui Brâncuşi influenţată de mitul oului

a) Mitul Oului cosmic este extrem de răspîndit în vechile culturi europene, asiatice, africane, din zona Pacificului ş.a. Îl întîlnim în mitografia fenicienilor, a egiptenilor, a grecilor (la greci materia cosmică se organizează din haos sub forma unui ou gigantic a cărui coajă e noaptea, jumătatea de sus fiind bolta cerului iar cea de jos fiind pămîntul), în scrierile vedice şi în marile epopei indiene ca Mahabharata [« vrînd să extragă din corpul său felurite creaturi (Fiinţa existînd prin ea însăşi) a produs mai întîi, cu ajutorul gîndului, apele şi a depus în ele sămînţa. Această sămînţă deveni *ou de aur*, tot atît de strălucitor ca şi soarele, înlăuntrul căruia s-a născut ea însăşi, sub forma lui Brahma, părintele originar al tuturor lumilor »], la chinezi (unde Pan-ku organizează universul într-un *ou* din gălbenuşul şi albuşul căruia va apare tot ce există în cer şi pe pămînt), în Africa, în Sudan (prin rotirea sa, determinată de zeul Amma, haosul primordial a luat forma unui *Ou cosmic*), în Polinezia, Borneo, Insulele Amiralităţii . . . Titlul dat de Brâncuşi ovoidului perfect — *Începutul lumii* — nu lasă nici o îndoială asupra faptului că sculptorul a cunoscut miturile cosmogonice sau de început, privind oul. Putem considera *Muza adormită* ca prima sculptură-obiect brâncuşiană care evocă oul mitologic. Această sculptură este datată, de Sidney Geist (op. cit., p. 55 şi 177), 1909—1910. Deci în 1909—1910 Brâncuşi avea, cu siguranţă, « conştiinţa » oului cosmogonic. El avusese prilejul să viziteze importante muzee de artă antică şi pinacoteci, la Viena, München şi Paris (Luvrul şi muzeul Guimet), şi cunoscuse numeroşi cercetători şi oameni de artă din întreaga lume aflaţi în capitala Franţei.

2. Formele sub care a apărut ovoidul în operele brâncuşiene

În lunga perioadă a preponderenţei motivului ovoidului în sculptura lui Brâncuşi (de la *Copil dormind*) — 1907 pînă la sfîrşitul celui de-al patrulea deceniu, timp în care a creat ultima *Negresă blondă II* — 1939, ultimele două replici ale *D-rei Pogany* — 1933, ultima *Măiastră* terminată abia prin 1940 şi a plăsmuit, prin 1937, proiectul ovoidal al *Templului din Indor*, sculpturile lui cu rotunjimi de ovoid, apoi de ovaloid sau de elipsoid, se pot împărţi în patru grupe:

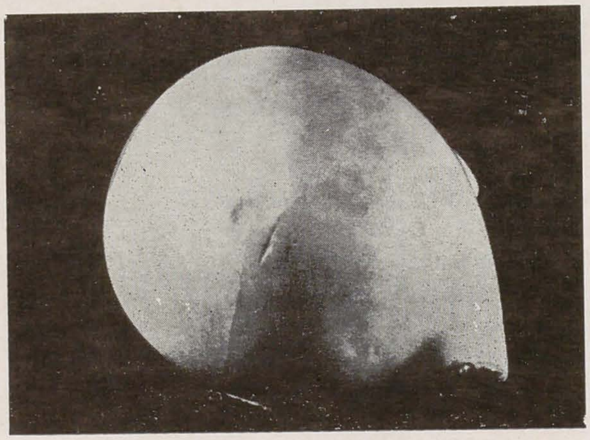
Prima grupă, prevestind apariţia ovoidului în stare pură, cuprinde diversele versiuni şi replici ale *Copilului dormind* (1907—1908), precum şi *Somnul* (1908).

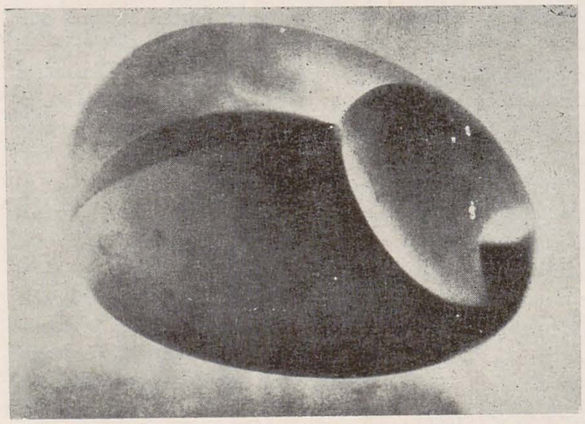
A doua grupă este aceea a sculpturilor-obiect ovoidale sau aproape ovoidale: *Muzele adormite*, a căror serie a

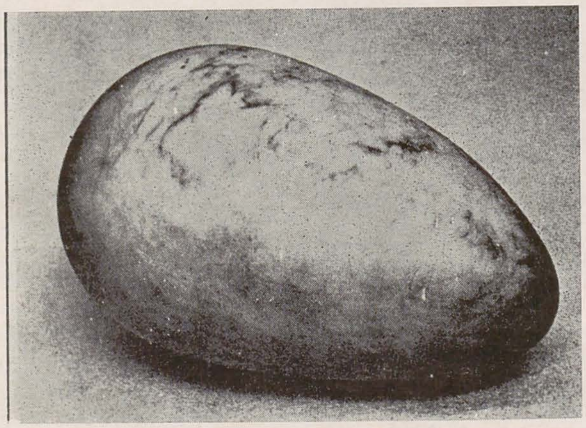
[1] Georgescu-Gorjan, Ştefan, « Memoria locurilor », *Ramuri* (Craiova) nr. 3 (8), martie 1965, p. 13

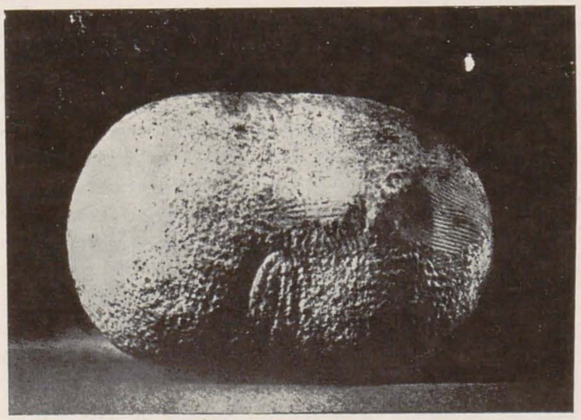
[2] Georgescu-Gorjan, Ştefan, « Contribuţii inedite la cunoaşterea unui proiect al lui Brâncuşi — Templul din Indor », *Arta 78* (Bucureşti), nr. 4, 1978, p. 25

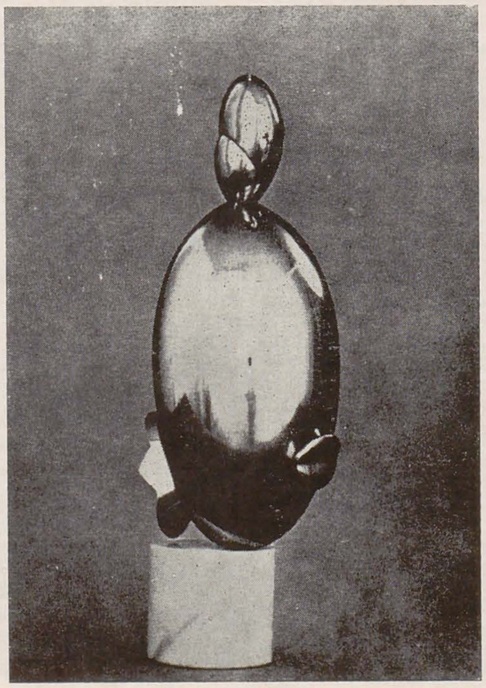
[3] Roché, Henri-Pierre, « Souvenirs sur Brancusi », *l'Oeil* (Paris), Mai 1957, p. 12

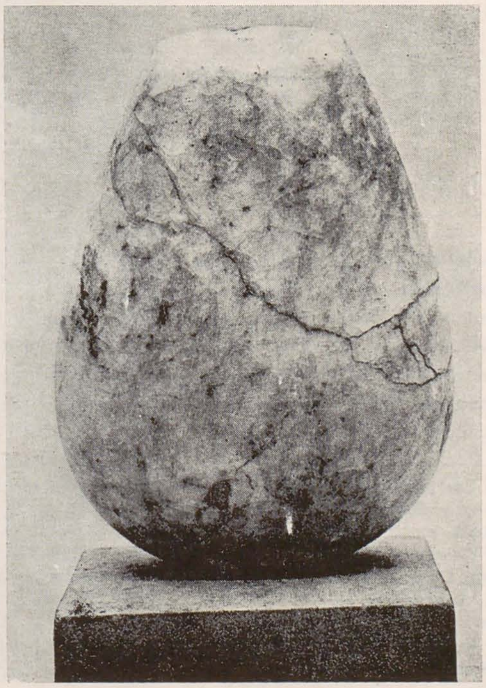












2. Copil dormind; 3. Somnul; 4. Muza adormită; 5. Prometeu; 6. Noul născut; 7. Sculptură pentru orbi; 8. Copil dormind; 9. Negresă blondă; 10. Tors de fată

început prin 1909—10 și s-a terminat prin anii 20; *Prometeu* (1911), *Noul născut* (din 1915 pînă în 1928), minunata *Sculptură pentru orbi* (1916—1925), nu mai puțin minunatul *Început al lumii* (1920, 1924), apoi *Primul țipăt*, *Noul născut*, *Copilul dormind* din 1920, cu forme pure, *Torsul de fată*, *Eileen*, *Negresele albe* și *blonde*.

În *grupa a treia* ovoidul se detașează ca motiv principal: după *Capul* din 1908 și *Baroana R.F.* din 1909, ovoidul se regăsește în trupul *Măiestrelor*, capul *Principesei X*, ca și la succesivele *Domnișoare Pogany*, al *Muzei*, și în *Leda*, *Danaida*.

În sfîrșit, în *ultima grupă* ovoidul (uneori ovaloidul) se distinge ca motiv secundar, însă perceptibil. Aici intră *Fîntîna lui Narcis*, *Doamna L.R.* și — oricît ar părea de curios — chiar și *Eva*, *Mica Franțuzoaică* sau *Socrate*, între altele.

În numărul de față ne vom ocupa de primele două grupe.

3. Inventarul sistematic al formelor ovoidale la Brâncuși

În cele ce urmează am folosit ca lucrare de bază valoroasa monografie a lui Sidney Geist — *Brancusi, the Sculpture and Drawings*, apărută în 1975, pe care am notat-o prescurtat cu G75. Catalogul rezonat al lui Geist a fost luat ca bază pentru toate sculpturile lui Brâncuși, atît în privința datării, materialelor, a dimensiunilor, cît și a actualilor deținători etc. *.

---

* Am notat dimensiunile în ordinea aleasă de Geist, adică H=înălțimea, L=lățimea (sau lungimea) și A=adîncimea, toate măsurile fiind date în centimetri.

Litera c. pusă înaintea anului creației se citește «circa». Cat. G75 este prescurtare pentru Catalog Geist din 1975.

Muzeele care apar mai frecvent în enumerările ce urmează sînt prescurtate astfel:

GRUPA A: SCULPTURI CARE AU PREVESTIT OVOIDUL

Copil dormind — Este prima sculptură-obiect realizată de artist încă din 1907. Capul este detaşat de corp, nu mai are gît, stă culcat pe dreapta, cu ochii închişi. Iată în fig. 2 această imagine a somnului universal. Ovalul pur al feţei, care estompează trăsăturile abia marcate, se detaşează ca un simbol pe fondul închis al soclului de lemn.

1—6. *Copil dormind*, 1907 bronz, H=16 cm, fig. pag. 46 (G75), Cat. G 75: nr. 38
6 replici în colecţiile:
a. Jean le Moal, Paris; b. Detroit Institute of Arts; c. Dl şi Dna David L. Kreeger, Washington, D.C.; d. Dna David Bortin, Philadelphia; e. Dl şi Dna Malcolm C. Ersenberg, Philadelphia; f. Dna S.N., Paris
7. *Copil dormind*, 1908, marmoră, L=16,5 cm, fig. pag. 52 (G75), Cat. G 75: nr. 61
Deţinător: MNAM—Paris
8. *Copil dormind*, 1908, marmoră, L=17,1 cm, fig. din stînga, pag. 52 (G75), Cat. G. 75: nr. 62 (reprodus în fig. 2)
Deţinător: Yolanda Penteado, Sao Paulo

Capul de copil din fig. 2 (cel din 1908) este aproape estompat, faţă de *Copilul dormind* (din bronz) din anul 1907, care are trăsăturile feţei foarte accentuate, iar ovaloidul său trebuie imaginat.

9. *Somnul*, 1908, marmoră, H=26 cm, fig. pag. 51 (G75), Cat. G 75: nr. 60 (v. fig. 3)
Deţinător: Muzeul de Artă R.S.R., Bucureşti

Simbolul somnului nu s-a desprins încă din cochilia sa de marmoră, o parte din trăsături sînt estompate, dar ovalul feţei este evident, prefigurînd următoarele metamorfoze ale formei, care vor conduce în final la oul *Început al lumii*.

GRUPA B. SCULPTURI-OBIECTE DE FORMĂ OVOIDALĂ

Se pare că *Muza adormită*, pe care Brâncuşi a executat-o în 12 variante şi replici, a fost inspirată de baroana Renée Frachon [4]. Această lucrare revoluţionară, pe care Jacques Doucet o considera o minune, l-a impresionat profund şi pe Tudor Arghezi, care a scris la 28 aprilie 1914 în *Seara*: « Muza lui adormită e un cap de bronz, suflat cu aur, smuls ca din grumajii unei statui întregi şi culcat pe un obraz [. . .]. (Ridicată în mînă), Muza se aşază singură, ca să continue să doarmă, supusă somnului ei inevitabil ».

MNAM — Paris = Musée National d'Art Moderne, Paris
MMA — NY = Museum of Modern Art, New York
Ph MA = Philadelphia Museum of Art
AC pus după PhMA înseamnă Arensberg Collection (Colecţia Arensberg) din Muzeul din Philadelphia.
Numerotaţia lucrărilor s-a făcut începînd cu 1 în fiecare grupă.
Am folosit cuvîntul « versiune » pentru diversele variante ale aceleiaşi sculpturi, iar cuvîntul « replică » pentru diversele turnări şi prelucrări artistice în cadrul unei versiuni.

[4] Brezianu Barbu, « Brâncuşi în România », op. cit., p. 251, ed. II, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti 1976

1. *Muza adormită*, 1909—10, marmoră, H=27,8 cm, fig. pag. 56 (G75) (v. fig. 4), Cat. G. 75: nr. 71
Deţinător: The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
2—6. *Muza adormită*, 1910, bronz, fig. pag. 75 (G75), Cat. G. 75: nr. 72
5 replici în colecţiile:
a. MNAM—Paris (L=27 cm); b. Art Institute of Chicago (L=27,45 cm); c. Metropolitan Museum of Modern Art (L=27,45 cm); d. Stavros Niarchos, Atena (L=26,7 cm) (Acest exemplar a figurat iniţial în colecţiile Bogdan-Piteşti şi Darvari); e. MNAM—Paris (L=27,3 cm)
7. *Muza adormită*, 1917—18, alabastru, L=28,9 cm, fig. pag. 85 (G75), Cat. G. 75: nr. 115
Deţinător: Dna H. Gates Lloyd, Haverford, Pa.
8—12. *Muza adormită*, anii după 1920, bronz lustruit, L=28,5 cm, fig. pag. 119 (G75), Cat. G. 75: nr. 166
5 replici în colecţiile:
a. Joseph Pulitzer, Jr., St. Louis; b. Dl şi Dna Frederick Weisman, Beverly Hills, Calif.; c. Galeria Katia Granoff, Paris; d. Dr. Heinz Keller, Winterthur, Elveţia (bronz cu urme de aur, L=28,65 cm); e. Dl şi Dna Harold Diamond, New York

Prometeu continuă seria ovoidelor. J.J. Sweeney [5], încercînd să-şi explice titlul de Prometeu, dat de Brâncuşi capului de marmoră din colecţia Arensberg, a făcut diverse presupuneri, dar a sfîrşit prin a-l întreba pe artist, care i-a răspuns că era vizibil că acest cap al lui *Prometeu* exprimă pedeapsa pe care o suferea: « Dacă-l aşezi cum trebuie, vezi cum (capul) cade peste umăr, în timp ce vulturul îi devoră ficatul ».

13. *Prometeu*, 1911, marmoră, L=17,8 cm, fig. pag. 59 (G75), Cat. G. 75: nr. 78 (v. fig. 5)
Deţinător: PhMA—AC
14—17. *Prometeu*, 1911, bronz lustruit sau aurit, L=17,6 cm, fig. pag. 69 (G75), Cat. G. 75: nr. 79
4 replici în colecţiile:
a. Dna Howard M. Kinney, Washington, D.C. (singura replică aurită); b. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; c. MNAM—Paris; d. Colecţie particulară, Franţa

Este probabil ca replicile b, c, d să nu fi apărut înainte de 1917 (S. Geist). *Primul pas* a fost o sculptură în lemn H=112 cm, cioplită de Brâncuşi prin 1912—1913. Artistul i-a distrus trupul, picioarele, mîinile, nepăstrînd din ea decît capul. Acesta, denumit *Cap de copil* este un ovoid, avînd marcate prin incizii o sprînceană, nasul şi gura. Brâncuşi, consecvent cu el însuşi, şi-a redus sculptura la expresia ei esenţială: forma ovoidală.

18. *Cap de copil*, 1913 — c. 1915, lemn, H=25,9 cm, fig. pag. 68 (G75), Cat. G. 75: nr. 90
Deţinător: MNAM—Paris

Noul născut (fig. 6) este, fără nici o îndoială, o prelucrare în marmoră şi bronz a *Capului de copil* de la nr. 18 precedent. Ovoidul *Noului născut* este cutat de o dungă curbă care simbolizează sintetic, ochii, sprîncenele şi nasul, iar gura, larg deschisă în ţipătul de prim contact cu viaţa, retează îndrăzneţ partea dinspre bărbie a noului născut.

---

[5] Sweeney, J.J., « The Brancusi Touch », *Art News* (New York), noiembrie 1955.

19. *Noul născut*, 1915, marmoră, L=20,7 cm, fig. pag. 69 (G75) (reprodus în fig. 6) Cat. G. 75: nr. 101
Deţinător: PhMA—AC
20, 21. *Noul născut*, 1920, bronz lustruit, L=20,6 cm, fig. pag. 99 (G75), Cat. G. 75: nr. 135
2 replici în colecţiile:
a. Wright Ludington, Santa Barbara, Calif; b. MMA—NY
22. *Noul născut II*, c. 1920, marmoră, L=26 cm, fig. pag. 98 (G75), Cat. G. 75: nr. 134
Deţinător: Moderna Museet, Stockholm
23, 24. *Noul născut*, c. 1926 şi 1928, bronz lustruit şi oţel inoxidabil pe disc metalic polisat, fig. pag. 122 (G75), Cat. G. 75: nr. 171
2 replici în colecţiile:
a. MNAM—Paris (c. 1925, bronz lustruit, L=24,9 cm, diam. discului metalic 50 cm); b. MNAM—Paris (c. 1928, oţel inoxidabil, L=25 cm. diam. discului metalic 45 cm)

Sculptură pentru orbi este un ou de marmoră sau onix (fig. 7) de formă ideală, lustruit aşa cum numai Brâncuşi ştia să o facă, destinat senzaţiilor tactile. De aceea, la o expoziţie, el a fost băgat într-un sac, spre a i se percepe forma orbeşte, prin pipăit.
Acest ou este viu, el pare un cap care doarme, în aşteptarea gestaţiei, după care se va trezi la viaţă, pentru un *Început al lumii*, aşa cum a fost numit în alte variante. Este oul cosmic.

25. *Sculptură pentru orbi*, 1916, marmoră, L=29,9 cm, fig. pag. 79 (G75) (reprodusă în fig. 7), Cat. G. 75: nr. 108
Deţinător: Ph MA—AC
26. *Sculptură pentru orbi*, 1926, onix, H×L×A=17,5x32,3x24 cm (oul aşezat pe un suport), fig. pag. 128 (G75), Cat. G. 75: nr. 178
Deţinător: MNAM—Paris

Primul ţipăt. După cum *Noul născut* a fost o transpunere în alt material a *Capului de copil*, tot astfel *Primul ţipăt* are evidente afinităţi cu *Noul născut*: acelaşi sintetism la marcarea ochilor şi nasului, dar o mai mare asemănare cu *Capul de copil* al *Primului pas*, prin profunda incizie a gurii triunghiulare.

27—30. *Primul ţipăt*, 1917, bronz, L=25,85, fig. pag. 81 (G75), Cat. G. 75: nr. 111
4 replici în colecţiile:
a. Lady Nika Hulton, Londra (exemplar lustruit); b. Colecţie particulară, Japonia (exemplar lustruit); c. Walter Bechtler, Zürich; d. C.E. Gamborg, Londra

Începutul lumii are aceeaşi formă ca şi *Sculptura pentru orbi*; a fost creat în marmoră şi bronz lustruit. Are un sens profund mitic, cosmogonic. Tradiţiile vechi ale strămoşilor noştri se îmbină cu credinţele indo-mediteraneene pe care le reprezintă oul originar.

31. *Începutul lumii*, 1920, marmoră albă pe disc metalic, L=30,5 cm, fig. pag. 94 (G75), Cat. G. 75: nr. 131
Deţinător: Norton Simon Museum of Art, Fullerton, California.
32—33. *Începutul lumii*, 1924, bronz lustruit, fig. pag. 115 (G75), Cat, G. 75: nr. 161
2 replici în colecţiile:
a. MNAM—Paris (L=28,6 cm, pe disc metalic polisat, diametrul 50 cm); b. Bernard Granet, Paris (L=28,5 cm)

Copil dormind, în versiunile de piatră de la începutul anilor 20, reprezintă un pas mai departe pe calea de căutare a formei pure, faţă de variantele *Copilului dormind* din 1907-08. Versiunea în piatră albă este aproape un ovaloid, pe cînd aceea în piatră neagră este ovoidală. Elementele plastice care marchează somnul sînt subtile, totuşi *vezi* cum copilul doarme, mai ales la versiunea albă (fig. 8).

34. *Copil dormind*, începutul anilor 20 (?), piatră albă, L=18,8 cm, fig. pag. 102 (G75), Cat. G. 75: nr. 140
Deţinător: MNAM—Paris
35. *Copil dormind*, începutul anilor 20 (?), piatră neagră, L=19,8 cm, fig. pag. 102 (G75), Cat, G. 75: nr. 141
Deţinător: MNAM—Paris

Torsul de fată, în trei versiuni sculptate în onix, are forma unui ou căruia i s-ar fi retezat oblic vîrful (fig. 10). Este o cale lungă de la acel fragment de *Tors* feminin (1908), aproape figurativ, din Muzeul de artă, Craiova, pînă la forma pură, ovoidală, a *Torsurilor de fată* din 1922—25.

36. *Tors de fată*, 1922, onix, H=32,7 cm, fig. pag. 103 (G75), Cat. G. 75: nr. 142
Deţinător: Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
37. *Tors de fată II*, 1923, onix, H=32,5 cm, fig. pag. 111 (G75) (reprodus în fig. 10), Cat. G. 75: nr. 155
Deţinător: PhMA—colecţia Gallatin
38. *Tors de fată III*, 1925, onix, H=26,4 cm, fig. pag. 125 (G75), Cat. G. 75: nr. 175
Deţinător: MNAM—Paris

Portretul lui *Eileen* este o sculptură abstractă, în care predomină forma ovoidală, de loc deranjată de o accentuată excrescenţă laterală, care pare a figura bucle de păr fluturate de vînt.

39. *Eileen*, c. 1923, piatră albă, H=28,7 cm, fig. pag. 110 (G75), Cat. G. 75: nr. 153
Deţinător: MNAM—Paris

Situaţia *Negreselor* lui Brâncuşi este întrucîtva specială. *Negresele* au o formă de bază, ovoidală, dar modificată prin alungire, ceea ce o face să se apropie mult de elipsoid.

40. *Negresă albă*, 1923, marmoră cu vinişoare, H=37,75 cm, fig. pag. 112 (G75), Cat. G. 75: nr. 157
Deţinător: MNAM—Paris
41—43. *Negresă blondă*, 1926, bronz lustruit, H=38,4 cm, fig. pag. 129 (G75) (reprodusă în fig. 9), Cat. G. 75: nr. 179
3 replici în colecţiile:
a. Colecţie particulară, S.U.A.; b. San Francisco Museum of Art; c. Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, R.F.G.
44. *Negresă albă*, 1928, marmoră, H=40,6 cm, fig. pag. 135 (G75), Cat. G. 75: nr. 189
Deţinător: Art Institute of Chicago
45, 46. *Negresă blondă II*, 1933, bronz lustruit, H=40,3 cm, fig. pag. 144 (G75), Cat. G. 75: nr. 206
2 replici în colecţiile:
a. MMA—NY; b. Dr. şi D-na Barnett Malbin, New York.

ŞTEFAN GEORGESCU-GORJAN

ion musceleanu

Portret

Ultima expoziție a lui *Ion Musceleanu*, de la sala Dalles, din iunie anul curent, nu este o retrospectivă, cum s-ar putea bănui sau aștepta, ci o expoziție « de lucru », rod al travaliului de cîțiva ani al artistului, ca multe alte manifestări de același fel cu care Ion Musceleanu ne-a obișnuit. De fapt această evoluție artistică atît de egală cu sine însăși, cu țelurile și cu mijloacele ei, nici nu are neapărat nevoie de o retrospectivă, orice lucrare este reprezentativă pentru toate celelalte, și orice expoziție este o retrospectivă, le conține pe cele trecute și pe cele viitoare.

Formal, opera lui Ion Musceleanu vine pe linia bogată a pictorilor români descinși (mai degrabă indirect decît direct) din impresionism. Lucian Grigorescu aici, ori André Bonnard, aiurea, sînt referințele cele mai apropiate și cele mai citate în legătură cu opera sa (și poate nu fără îndreptățire). Dar în afară de a fi fost un moment formal crucial în istoria picturii europene, ce ne mai spune impresionismul azi? Afirmăm că pictura lui Ion Musceleanu aduce, în cîmpul și așa extrem de bogat și de « circulat, arat, explorat » al acestei picturi românești de rezonanță impresionistă, o nuanță, nu fără importanță, în legătură cu ceea ce ne mai poate spune acest fel de pictură azi, nuanța unei anumite atitudini existențiale și spirituale specifice, în ce privește modul omului de a trăi natura și timpul, prin pictură. Acuarele sau uleiuri (cele două genuri plastice par să coincidă aproape sub pensula sa), ceea ce caracterizează stilul lucrărilor lui I.M. — dincolo de eticheta simplificatoare impresionistă — este « *starea de culoare* » a lumii și « *starea de tinerețe* » a trăirii ei. Nu lumina (sintagmă golită de sens a criticii impresionismului — în pictură ea ar fi echivalentă cu pînza albă și goală), ci culoarea este « esența » la care este redusă lumea în chiar aparența ei, a suprafețelor și materiilor sale ; culoarea, și nimic altceva, este cea capabilă să rețină prin sine suculența, naturalețea și viul acestei lumi, dar și mișcarea, freamătul, starea fenomenală trecătoare și supusă degradării.

Ion Musceleanu desenează, sau surprinde sau construiește formele și volumele, atmosfera și sensul, printr-o tramă colorată cu funcție și de desen și de pată, și de volum și de principiu constitutiv al imaginii, ca și cum lumea și-ar putea reduce principiul vital și imensa complexitate la o simplă aluzie cromatică.

Un portret, un peisaj ori o natură statică — unicele sale subiecte de o viață întreagă — și la ce i-ar trebui mai multe subiecte sau căutări sau experimentări, dacă și un singur motiv îi ajunge pentru a fi fericit — sînt demonstrații pentru *cît de simplu se poate trăi realul și pentru cît de suficient poate fi naturalul*. Așa se explică și caracteristicile sale acorduri cromatice în complementare — roșu cu verde, galben cu violet, albastru cu orange — prezente în parte sau toate laolaltă pe pînză, cu franchețea crudă a sonorității lor « naturale », suculente și vitale pînă la a naște culoarea albă, lumina « firească », din întregul imaginii, ori carnația, materialitatea convingătoare a stării diafane a lumii.

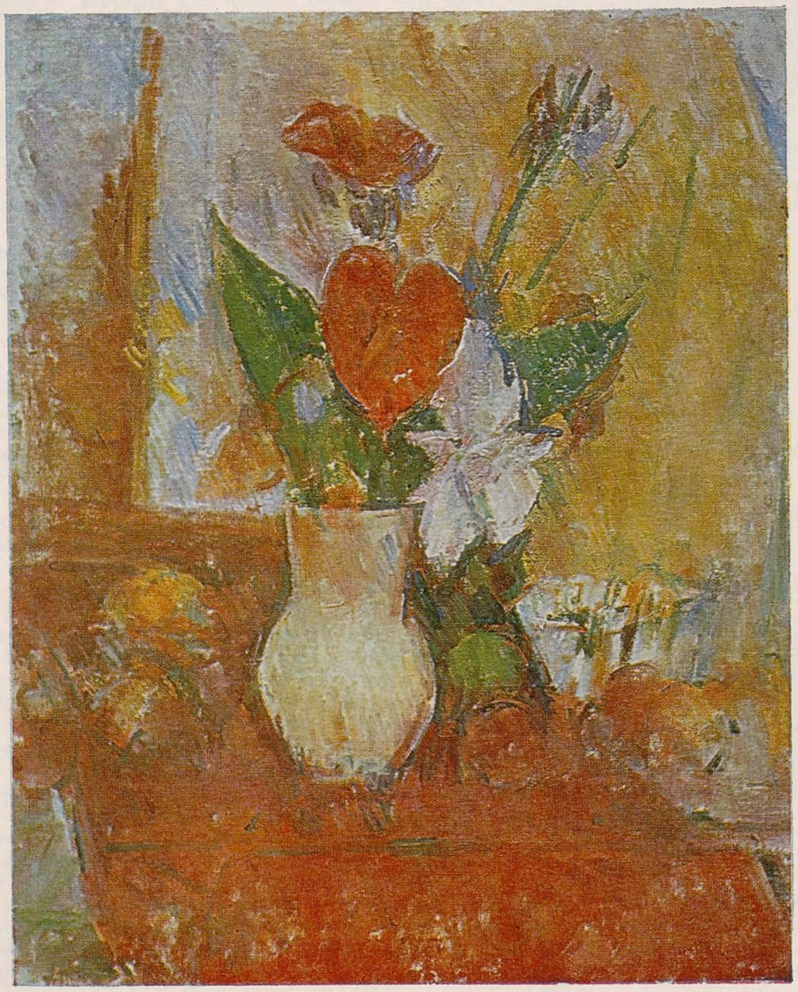
Dacă fiecare stil înseamnă un mod de a trăi realul, el înseamnă și o vîrstă preferată a acestei trăiri (în sine), fiecare stil reprezintă metaforic o vîrstă a omului, ca și cum ți-ai putea alege etajul de sensibilitate și de spirit de care ești capabil, la care ești condamnat. Clasicismul are vîrsta senectuții, romantismul este adolescent, arta abstractă are vîrsta cumplitei maturități fără iluzii și fără ieșiri, ori a vîrstei ante- și post-temporale, iar impresionismul lui Ion Musceleanu este o oprire voită, conștientă, detașată și aleasă cu libertate, în tinerețe. Acea « juventute » permanentă, nici adolescentină, nici maturizabilă, fără ieșire dar nici de dorit superabilă ; *o tinerețe de atitudine existențială*, de esență rațională, unica vîrstă care păstrează prospețimea și iluzia, vitalitatea și o anume eternitate a clipei, unica vîrstă care-ți îngăduie să trăiești lumea și naturalul în mod natural, fără prejudecățile esențelor și a definitivului și totuși profund angajat, prin ființă. Numai în această vîrstă sau atitudine a spiritului aparența nu înseamnă superficialitate ci totul, iar sensibilitatea și afectul nu sînt ridicole ci vitale.

Pictura lui Ion Musceleanu nu mai este pur și simplu o pictură impresionistă, și totuși ea rămîne îndatorată impresionismului. Există o *lecție* a fiecărui stil, în măsura în care ți-l asumi, există o experiență de viață transformată în experiență vizuală, care, în măsura în care

e profundă și necesară, rămîne valabilă și repetabilă oricînd. Poate prin recul, prin contrast, față de ceea ce ni se întîmplă, azi, există o lecție a picturii lui Ion Musceleanu, care, paradoxal, aparține tot acestei epoci în stare să-și transforme în istorie chiar și clipa prezentă în virtutea unui viitor care aparține tot clipei.

Modestele sale colțuri de natură, domesticele sale naturi statice ori nepretențioasele sale studii de femei în interior, surprinse (acesta este cuvîntul) într-o fulgurație cromatică instantanee, stare de culoare a propriei lor ființări, sub zodie aurorală, cu materialitatea discutabilă și totuși eternă a unei candide prospețimi, imagini cu statutul tremurător și tranzitiv al clipei, «clipitei» — demonstrează că încă există și se păstrează o *simplitate profundă* — nu a lumii, ea este ilimitată, indiscutabilă sub aceste criterii — ci a trăirii ei, că trăirea lumii poate fi azi simplă și imediată chiar dacă nu directă, și că există în ea tot atîta valoare de cunoaștere și de putere asupra realului cît și în cea mai conceptuală artă (depinde ce vrem de la această lume). Iată de ce o asemenea artă nu are nevoie, din punctul ei de vedere, de multe subiecte sau de căutări și experimente și înnoiri. Iată de ce vîrsta ei privilegiată, dar aleasă cu grijă, este starea de tinerețe (chiar

Natură moartă cu flori



Peisaj la Mogoșoaia
Peisaj

dacă această formulă nu are valoare de criteriu exegetic). Adevărul ei este simplu dar vital, chiar dacă este un adevăr de după cunoaștere sau numai intuitiv.

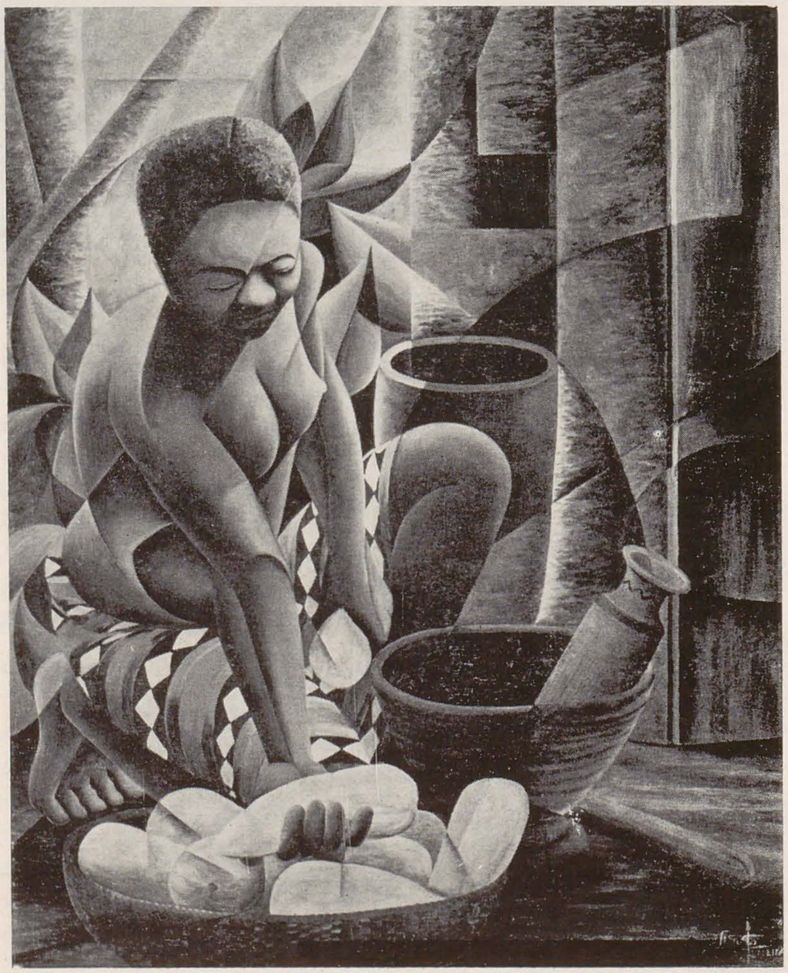
Ion Musceleanu înfăptuiește nu doar o operă valabilă, care-și delimitează, în interiorul picturii de rezonanță impresionistă, nuanța specifică, prin mai pronunțata și mai consecventa atitudine existențială în ce privește modul de a trăi natura și timpul, chiar dacă poate mai simplificată, mai epurată, mai neproblematică decît ne-ar place și sîntem obișnuiți să ne placă azi în artă. El înfăptuiește — indirect, poate fără să vrea, poate noi o înfăptuim prin el pentru noi — o *pedagogie vizuală*, care te obligă — cel puțin în fața lucrărilor sale și cît timp mai ești sub influența lor, și cîtă vreme vrei să le înțelegi și să le cîștigi pentru tine — la aceeași sensibilitate și rafinare, la aceeași prospețime și tinerețe care le-a dat naștere și le susține, la aceeași simplitate detașată. Aceste aparent simple și inofensive imagini ale unei realități în nici un fel simple reafirmă *valoarea umanizatoare a privirii* care poate menține în orice condiții contactul intim, simpatetic și viu al omului cu realul. Iată lecția, poate puțin exaltată, dar, în exaltarea ei simptomatică, culeasă de un privitor tînăr, deformat de dogmele abstracte ale celei mai actuale arte, care nu ar fi vrut și nu ar fi crezut în nici un caz să o găsească aici, dar care fiind obligat s-o suporte, a trebuit să o și explice (cel puțin pentru sine).

MAGDA CÂRNECI

arta plastică angoleză

Mască feminină Mwana Pwo

AUGUSTO FERREIRA: Manioc



Recenta expoziție de artă angoleză oferă o vie imagine a unei arte seculare ce-și are rădăcinile într-o bogată tradiție artistică.
Sînt prezentate măști, sculpturi și obiecte de uz cotidian din teracotă, lemn, fildeș și piatră începînd din sec. XVIII, precum și pictură și grafică contemporană.
Expoziția cuprinde o arie largă de reprezentări, se axează pe scene de curte, de cult, mitologice, scene din viața sclavilor (subiecte de mare interes pentru istoria poporului angolez), precum și pe aspectele actualității angoleze.
Se poate remarca, de la primul contact cu arta angoleză, funcția politică, socială, comemorativă, educativă, magico-religioasă a lucrărilor expuse. Ele sînt simboluri ale autorității prin tronuri, sceptre, arme sau pipe. Fiecare obiect fixează unul din aspectele ordinii sociale, amintește necesitatea unei ierarhii, a unei discipline.
Arta veche angoleză era o artă de curte, cu valoare comemorativă, o artă de prestigiu, dar, așa cum am mai spus, și o artă politică. Ea făcea parte din ceremonialul religios al șefilor de trib. Era ilustrarea plastică a unor fapte istorice, a marilor bătălii, a ceremoniilor importante. Această artă alături de arhive tezaurizează datele istorice ale Angolei.
Obiectele utilitare ca: vase pentru păstrat alimente, tăvi, spătare pentru rezemat capul, relevă înclinația pentru frumos a popoarelor angoleze.
Diversitatea modalităților de exprimare plastică se explică prin existența a numeroase școli de sculptură în lemn, în piatră (artiștii bacongo) și în fildeș.
Sculpturile tshokwe a marilor școli artistice evocă imagini de vînători, figura legendară a lui Tshibinda Ilunga (sec. XVII), personalitate marcantă care a participat la formarea imperiului Lunda.
Sculptura Yaka, policromă, afirmă o școală de artă singulară ; cele cîteva statuete ce reprezintă femeia-mamă dovedesc considerația de care se bucură femeia, drept izvor de viață și de securitate a grupului.
Sculpturile în piatră din zona Bacongo, actualmente laicizate, amintesc de vechile mintadi cu funcție animistă.
Școala de măști Tshokwe are o lungă existență, începînd probabil din a doua jumătate a sec. XVIII. Încarnarea unui strămoș feminin este asigurată, în zona Thokwe, prin măștile « Mwana Pwo ».
Cîteva piese din ceramică neagră, șlefuită, din școala Lwena, dovedesc o înaltă tehnică și măiestrie artistică în modelarea figurilor și în compunerea frizelor cu incizii geometrice.
Din gama atît de diversă a instrumentelor muzicale există, în expoziție, și un tshisanji (unul din cele mai tipice instrumente muzicale angoleze), cu incrustații pe cutiile de rezonanță și un fluier kasengu-sengu, utilizat la vînătoare și în războaie pentru transmiterea semnalelor de luptă.
Artistul angolez a luat atitudine împotriva colonialismului cu ajutorul poeziei, muzicii, picturii, sculpturii etc.
În domeniul artistic s-a angajat o luptă care exprima respingerea formelor occidentale, arhaizante și erudite, proprii sistemului colonial, prin punerea în valoare a formelor și conținutului legate de realitate, de poporul care a luptat împotriva oprimării și exploatării coloniale.
Începînd din anii '60, arta plastică angoleză, într-o permanentă transformare, are ca principal obiectiv reflectarea unui scop nobil: eliberarea națională.
Funcția artelor plastice în acest deceniu ilustrează puternic opțiunea socialistă care-l conduce pe artist în lupta pentru o societate liberă, fără exploatatori.
Arta plastică angoleză, ca de altfel întreaga artă africană, se caracterizează prin aceea că ea nu este o artă în sine, nu se rezumă la criterii strict estetice ; a urmărit și urmărește un scop, a exprimat un mesaj, s-a adresat omului, a ceea ce este mai profund în om.
În pictura contemporană angoleză se remarcă viziunea optimistă asupra sensului existenței umane ; viața triumfă asupra morții (*Jorge Gumbe* — « Masacrul de la Cassinga » ; *Vaz de Carvalho* — « Masacru »), libertatea asupra opresiunii (*Noel Garcia* — « Nu e necesar să cazi » ; *Antonio Diogo* — « Așa merge lumea », « Moartea unui erou » ; *Viteix* — « Figură în frunte . . . Mergem la Paulada »).
Picturile lui *Henrique Abranches*, « Conversație între soți » și « Contemplarea unui sat » se disting prin fantezia desenului și a culorii, de inspirație folclorică, iar « Pescarul » de *Carlos Ferreira* și « Compoziția » lui *Roberto Silva* se impun atenției privitorului printr-un figurativ tradițional și sobru, prin forma liberă a modelajului și prin expresia vie a ochilor negri care domină compozițiile.
Pe aceeași linie a figurativului se înscriu și litografiile lui *Viteix*, unul din fondatorii Uniunii Naționale a Artiștilor Plastici din R.P. Angola.
Din selecția celor peste 30 de picturi expuse în sală se remarcă interesul artiștilor angolezi, mai ales cei tineri, față de figurativul modern, de constructivism și abstracționism. Picturile executate de *Vaz de Carvalho* — « Colibe și copaci », « Strigăt de revoltă », se disting prin nota lor comună optimistă, prin armonizarea subtilă a culorilor și formelor, în timp ce « Peisaj abstract » de *Roberto Matos*, prin echilibrul și concentrarea interioară a compoziției.
Acest prim contact al iubitorilor de artă bucureșteni cu arta angoleză a reușit să aducă dovada sensibilității poporului angolez, sensibilitate tălmăcită de artiști printr-un limbaj expresiv, plin de culoare. MICHAELA GRIGORESCU

educaţia artistică sistem de conştientizare (III)

proces şi mijloace

Orice imagine văzută sau înregistrată pe orice cale este — elementar — mai săracă în amănunte decît realitatea. Dificultatea de a recepta un proces în mișcare, precum și dorința de a descoperi forme și relații noi, fac din subiectul temei un domeniu care depășește cadrul strict de specialitate; tema noastră e concepută cu intenția de a obliga elevul să recurgă și la alte mijloace de investigare decît cel vizual. Prin etapele de desfășurare a temei am urmărit un sistem operațional în care accentul cade pe surpriza descoperirii și nu pe condiția vizuală, aparentă, a fenomenului propriu zis. Scopul este de a introduce noi modalități de analiză a proceselor generatoare de semne plastice și cercetarea prin comparația între aparatul vizual și prelungirile tehnico-optice de înregistrare ale acestuia.

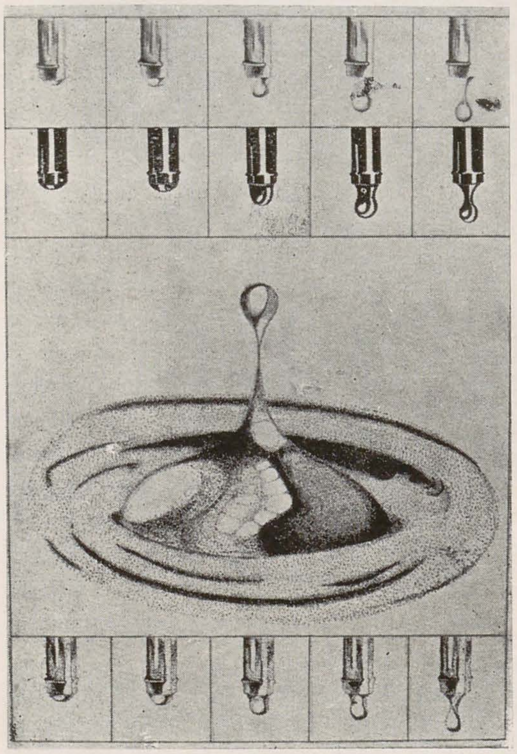
Ne propunem elucidarea posibilităților de percepție a unui fenomen în mișcare a diferitelor stări de agregare: căderea, arderea, spargerea, ruperea, deformarea și realizarea unor semne plastice cu ajutorul a trei mijloace: cel vizual prin desen, fotografic prin fotografie și cinematografic prin film — proiecție.

În cadrul primei etape se operează independent cu o gamă variată de materiale, de exemplu: apa, nisipul, sticla, diferite mingi elastice. Posibilitatea de interacțiune a două materiale diferite din cadrul aceluiași fenomen. S-a urmărit de exemplu în cadrul căderii: lichid în lichid, lichid pe solid, solid în lichid și solid pe solid. Atenția este direcționată spre descoperirea unor relații noi pe care nu le percepem integral. Fiind un fenomen în mișcare, ochiul nu poate sesiza modificările rapide ce survin în desfășurarea procesului. Repetarea experimentului a permis ochiului să se acomodeze și să surprindă treptat deformările prin mișcare, care inițial nu au fost sesizate. Datele obținute se concretizează prin desene în creion sau în tuș. Efortul fiecărui elev era de a încerca să reproducă cît mai exact realitatea dată. Posibilitatea de a repeta fenomenul, precum și de a corecta în permanență notațiile făcute, este caracteristică acestui mod de înregistrare specifică actului de creație în general.

Rezultatul acestor notații are un caracter subiectiv demonstrînd incapacitatea de a surprinde în totalitate un proces dinamic. Datele obținute se păstrează pentru o evaluare interioară, cu rezultate ce vor fi obținute prin celelalte mijloace de analiză. Necesitatea cunoașterii prin comparație a aparatului vizual și cel fotografic a permis o cunoaștere a primului, înțelegînd mecanismul de funcționare al celui de al doilea. Este vorba de același principiu de formare a imaginii optice ca în ochiul mecanic — aparatul de fotografiat. Numai pînă la acest nivel este posibilă analogia. Aparatul vizual, luat independent, se deosebește fundamental de situația în care este asociat cu tehnica fotografică — atît în domeniul performanței cît și cel al percepției.

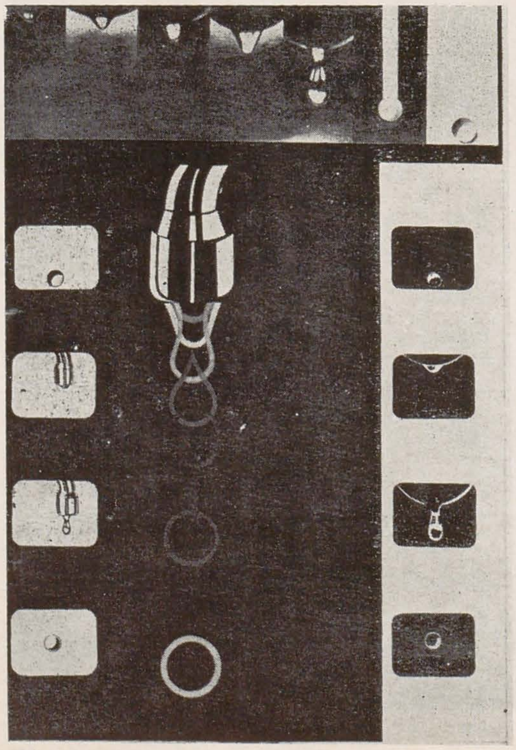
În cazul studiului pe care-l urmărim, folosirea aparatului de fotografiat a constituit necesitatea de a pătrunde fenomenul studiat dincolo de ceea ce putem sesiza cu ochiul liber. Reproducerea în cazul fotografiei este un proces esențial de fixare obiectivă a aparenței unui obiect sau fenomen dînd posibilitatea înregistrării unor imagini care permit o redare directă a formelor create de lumină. Urmărirea programată, în cadrul studiului nostru, deschide noi progrese de reprezentare. Cunoașterea procedeului și folosirea lui practică în fotografierea secvențelor studiate cu ochiul liber, surprinderea etapelor esențiale ale proceselor de transformare, posibilitatea de a secționa realitatea în secvențe a căror profunzime și claritate este dată de complexitatea obiectivului fotografic. Înregistrarea, într-o secvență de a mia parte dintr-o secundă, în cazul nostru căderea picăturii de apă sau impactul picăturii cu o suprafață solidă și supradimensionarea ei pe hîrtie fotosensibilă, ne dezvăluie, cu o bogăție nebănuită în detalii, un fenomen atît de banal la prima vedere.

Complexitatea și expresivitatea imaginilor înregistrate este redată tocmai de acea putere de comunicare de care dispune



UTE ROOS

VIORICA BETENDORF



natura. Nu știm dacă am realizat fotografii artistice, dar sîntem convinși că, prin răspunsul la întrebările puse, am reușit să descoperim alte întrebări la care vom încerca să răspundem.

A treia etapă este condiționată de o nouă modalitate de înregistrare — de procedeul cinematografic. Înregistrarea fiecărui experiment cu diferite viteze de filmare, proiectarea succesivă a imaginii ne permite o descifrare în timp și spațiu a unor procese pe care nici ochiul și nici aparatul de fotografiat nu au fost capabili să le înregistreze. Complexitatea proceselor și fenomenelor pe care le poate surprinde aparatul de filmat sînt demonstrate prin filmările realizate după procesele studiate anterior. Căderea picăturii de apă, arderea unui chibrit, ruperea unui obiect fragil, spargerea unei sticle, creează o lume de forme a cărei putere expresivă este dată de perfecțiunea microproceselor supradimensionate prin proiecție.

Recompunerea — cadru cu cadru — a unei secvențe în care urmărim spargerea unui obiect din sticlă sau a unei alergări — fiind filmate cu o viteză de 38 de cadre pe secundă — și redarea la proiecție cu viteză normală, ne dezvăluie fenomene a căror putere de comunicare depășește cadrul strict de analiză simplă a mișcării.

Între primele desene, fotografii și film, s-au putut constata asemănări esențiale, dar modul de înregistrare și de comunicare a fost diferit. În afara acestor asemănări apar și deosebiri în modul de a recepta rezultatele obținute. Fiecărei modalități de exprimare îi corespunde o anumită stare afectivă de percepție. Atît fotografia cît și cinematografia la început au fost influențate de evoluția concepțiilor de limbaj din domeniul artelor plastice. Astăzi au devenit modalități de exprimare artistică independente, cu un limbaj specific care și-a lăsat o amprentă extrem de importantă asupra evoluției mijloacelor de limbaj din domeniul artelor plastice.

De la datele concrete se trece la analiza procesului de creație propriu-zis, al cărui demers îl vom studia în etapa următoare. Se stabilesc noi obiective în desfășurarea temei: cunoașterea elementelor de limbaj și modalitatea de comunicare a fenomenului studiat.

Pornind de la analiza naturii, care este constituită dintr-o multitudine de elemente, fiind organizată sub cele mai diferite forme, avînd legi proprii de transformare, tot așa și limbajul plastic a fost structurat pe principii care determină modalități infinite de organizare. Modul de analiză comparativă între organizarea elementelor din natură și a semnelor plastice duce la realizări logice și expresive. Complexitatea actului de a crea semne grafice a necesitat introducerea unui principiu de analiză. Ne-am folosit în cazul temei de principiul analizei prin reducție — principiu care se referă la posibilitatea reducerii problemelor tratate, ele se izolează față de altele pînă vor domina suprafața. Se realizează un transfer de importanță. Astfel este posibilă descompunerea realității cît și a procesului plastic în etape clare, palpabile și inteligibile. Subdivizarea realității în structuri și suprastructuri și analiza fiecărui element a permis determinarea structurilor fundamentale care creează posibilitatea descoperirii mecanismelor ce stau la baza oricărei configurații. În acest sens estetica informațională dă indicații spre o pătrundere rațională a proceselor de creație artistică. Reducerea realității date la elemente egale cum sînt punctul, linia, pata sau suprafața, fac mesajul ușor perceptibil și prin aceasta clar.

În cazul elevei Ute Roos, modularea cîmpului de puncte a fost posibilă folosind contrastul formal — dens-rar.

Folosirea liniei de aceeași grosime sau de grosimi diferite în cadrul aceleiași compoziții a dat posibilitate elevei Viorica Betendorf să identifice contrastul de gros-subțire și gradul de expresivitate a imaginii studiate. Suprafața sau pata a fost corelată în cazul

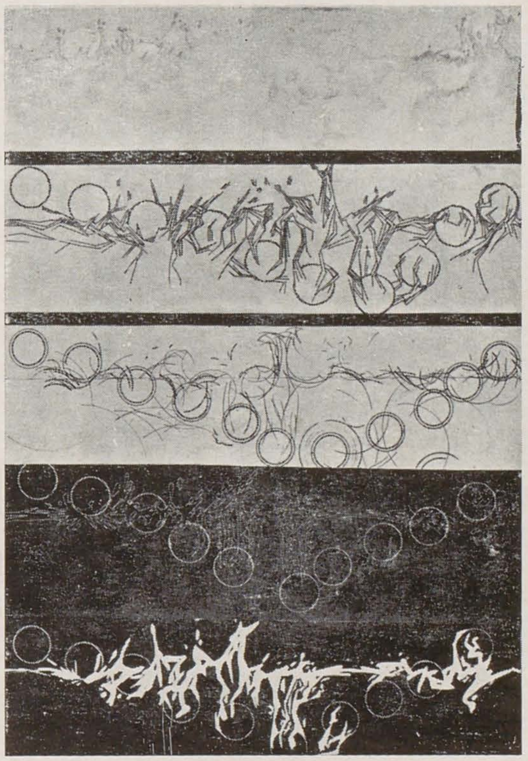
nostru cu linia care reprezintă reducerea tonurilor intermediare existente între alb și negru și folosirea în exclusivitate a celor două elemente de contrast maxim.

Lucrarea elevului Sorin Vreme redă, într-o succesiune de imagini, diferite modalități de folosire a liniei. De la imaginea aproape fotografică realizată cu mijloacele tradiționale specifice desenului, printr-o observație extrem de exactă, la gestul liber în care pensula și tușul au rolul de a reduce realitatea la o infinitate de linii de grosimi diferite care se dispun într-o ordine — păstrînd în esență caracterul inițial al procesului studiat. Folosirea alternativă a imaginii pozitive și negative și impunerea reprezentării aceluiași fenomen cu ajutorul instrumentelor de desen tehnic au dus la realizarea unei lucrări a cărei unitate este dată tocmai prin diversitatea modalităților de exprimare. Adoptarea principiului de diversificare și exprimarea lui prin desen, fotografie și film, fac posibilă dezvoltarea unor posibilități noi de comunicare și a folosirii elementelor la subiecte pe care le constituie cu maximum de expresivitate.

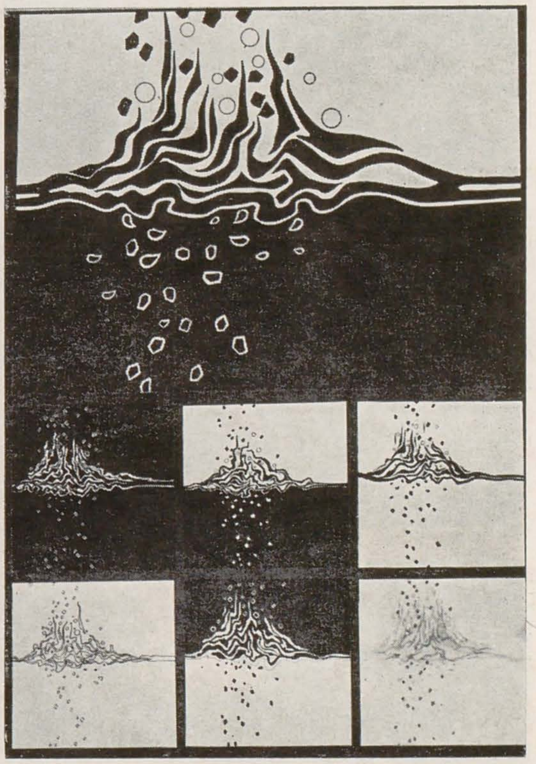
Încercarea de a descifra etapele procesului extrem de complex al creației artistice asupra unei teme date ne-a permis o analiză conștientă a posibilităților de percepție precum și actului de creație propriu-zis. Introducerea unor mijloace și metode care acționează în sensul mecanismelor care stau la baza gîndirii raționale permit subiecților o investigare care depășește cadrul strict de specialitate.

Efortul nostru este răsplătit de surprinderea în esența mișcării, ca proprietate de bază a tuturor lucrurilor, calitatea esențială a fenomenelor naturale și sociale. Nevoia de a găsi noi moduri de exprimare artistică și în general obligația de a lărgi cît mai mult orizontul necesar creației în domeniul vizualului reprezintă tocmai acea încărcare potențială a perfecționării continue a educației artistice ce stă la baza oricărei creații.

DORU TULCAN

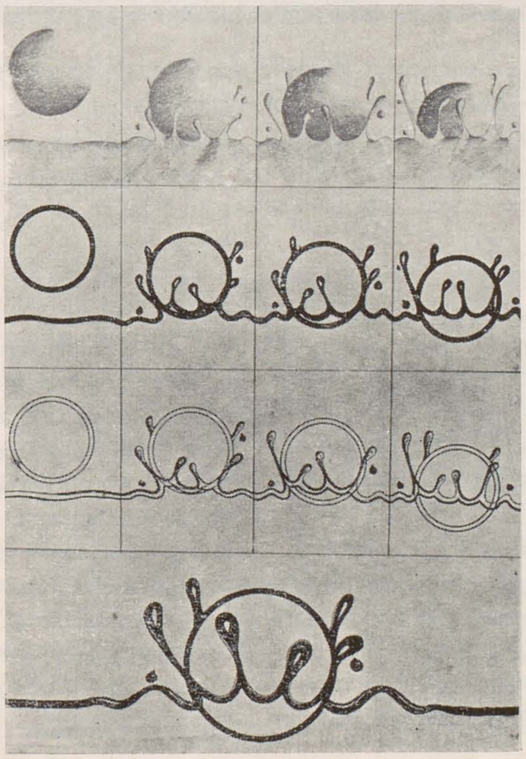


SORIN VREME

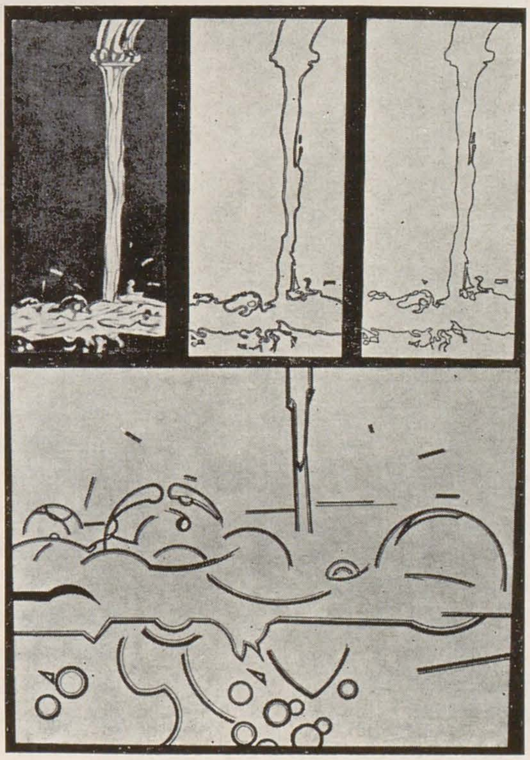


SORIN VREME

ACNETA POZAR

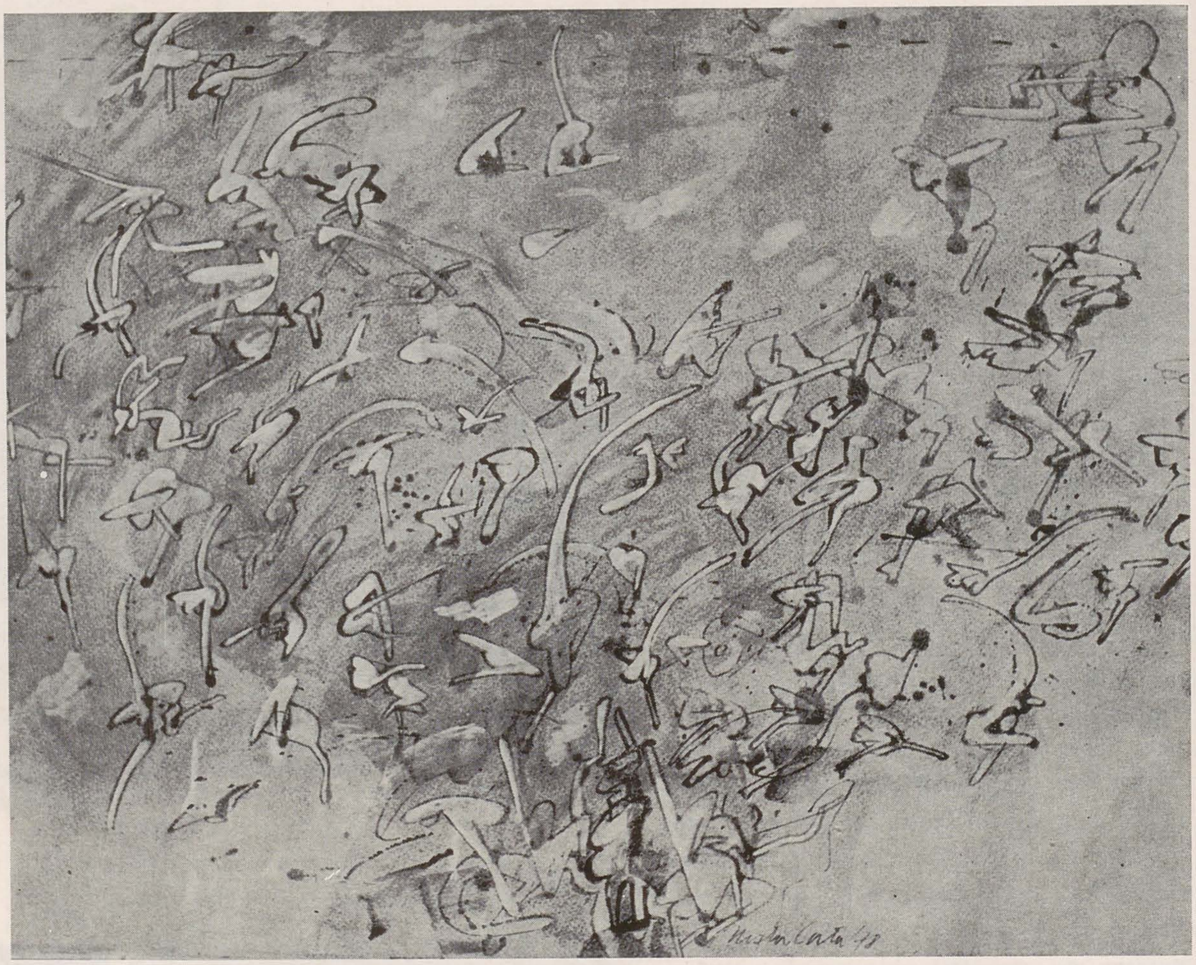


I. GHENCU



profil

nistor coita



Ciclurile « Ideograme » (desen) și « Gest – călătorie, peisaj, anotimp » (gravură) conturează o altă vîrstă artistică a graficianului de excepție care este *Nistor Coita*.

Bătălia pentru găsirea unui « semn » care să fie al său s-a încheiat : o formă-embrion, făptură interregnală — eliptică, elastică și imprevizibilă în avatarurile ei — a împînzit toate lucrările realizate în ultimii trei ani.

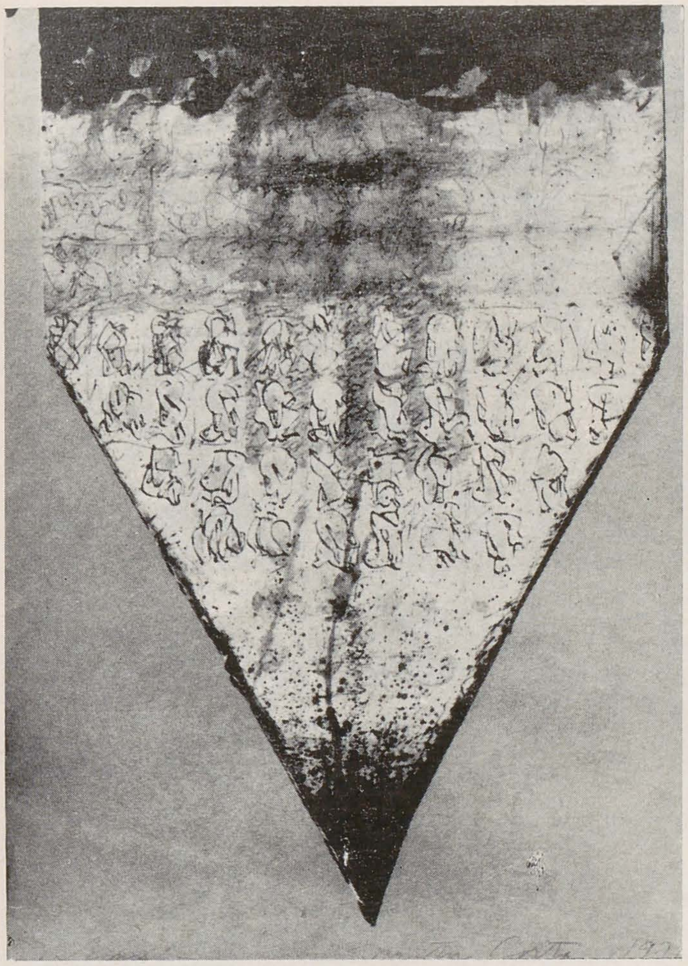
Acest semn (ale cărui metamorfoze sînt guvernate de descărcările energiei gestice, de variațiile impulsului grafic) se organizează într-o scriitură repetitivă, în înlănțuiri ilogice, quasiautomate, de un vitalism și grotesc particular.

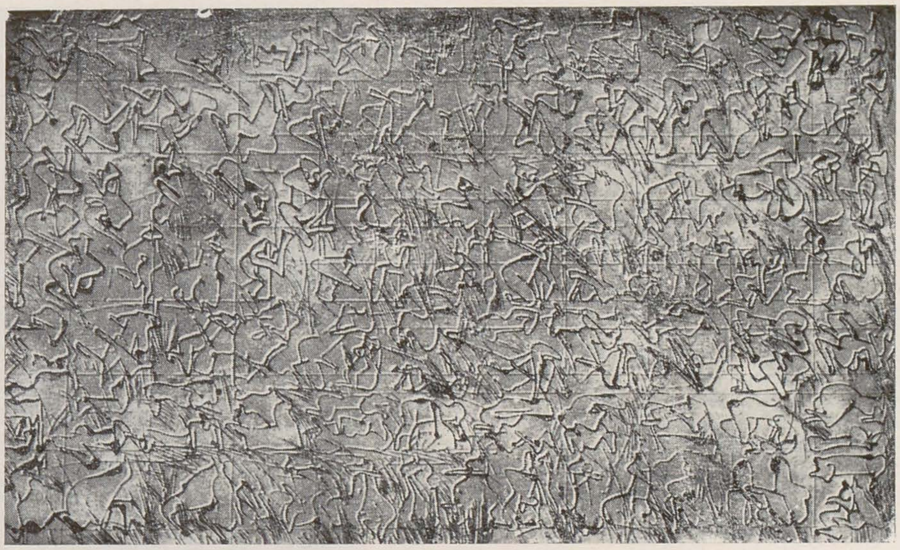
Eliberată de tensiuni nervoase, « stenoplastica » lui Nistor Coita dă adeseori senzația de dicteu automat.

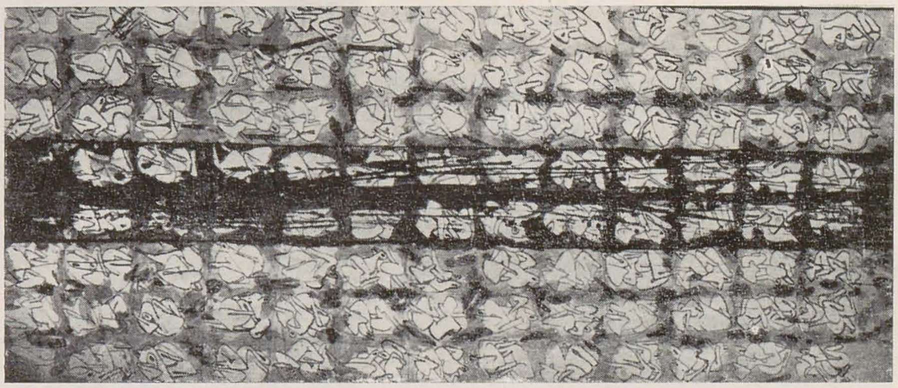
E un dicteu foarte strîns urmărit însă, un absurd în care intervin cenzuri multiple, începînd cu nivelul mental și terminînd cu mîna. Un dicteu atent dirijat, mîna fiind constrînsă să fie de fiecare dată *altfel* inventivă ; căci Nistor Coita, la fel ca alți gestualiști de marcă, este un partizan al dialogului între elementul gestual-afectiv și cel rațional, un partizan al echilibrării lor lor plastice. « Pot controla fluxul cromatic — susține Pollock. De hazard nu poate fi vorba, tot așa cum nu poate fi vorba aici de un început sau de un sfîrșit ».

Aparent textura lucrărilor trimite la universul lui Henri Michaux.

Grafica artistului francez este, în fapt, mai anarhică, mai informală, mai abstractă. La Coita, linia e totuși linie, forma e formă (« semnul » său fiind construit pe schema arhetipală a figurii umane), iar conduita energetică se supune deliberat unor imperative de construcție plastică, unor ascunse dar rafinat afirmate ritmuri compoziționale. Îl mai desparte de Michaux și o anume stare de stenică febrilitate, o







bucurie a creației, o specială și persiflantă detașare față de proliferarea formală pe care imaginația și gestul o propun suportului. Uneori, invenția grafică se convertește în invenție narativă, semnele grupîndu-se în fantastice derulări filmice, în benzi desenate (v. « Anotimp ») ce ne transmit colosala plăcere a invenției neistovite, umorul inventatorului care nu știe ce-i va ieși de sub mînă.

Alteori, cînd organizarea e mai liberă, avem senzația unui desen « éclaté » a unui spațiu cosmic ce se dezintegrează (v. « Compoziție »), sau a unui univers concentraționar (v. « Spațiu limitrof A » și « Spațiu limitrof B ») în care făpturile, înțărcuite de forțe existențiale ostile, par sortite unor prăbușiri icarice, unor apocalipse.

La polul opus acestor lumi în derivă, stă bacanala dezlănțuită din « Marele Peisaj » ; semnele noi, proteiforme, dinamizate de un eros elementar, amoebian, par pradă unei transformări continue. Imaginile lui Nistor Coita evocă cînd mișunul particulelor moleculare, cînd vasta mișcare a spațiilor interstelare ; ele sînt universuri în devenire, lumi în care micro și macrocosmosul se ating într-o fascinantă « coincidentia oppositorum ».

Stările pe care energia gestului ni le comunică cuprind o scală amplă, căci artistul încearcă mereu să urce de la subiectivismul unor trăiri la universalismul unor situații, de la consemnări introspective la reflexii asupra destinului civilizației umane.

Imagini tensionate, aceste desene și gravuri, realizate la cota cea mai înaltă a profesionalismului, impresionează deopotrivă prin valorile plastice ale scriiturii (spontaneitatea, directivitatea, franchețea gestului), cît și prin sensurile neliniștitoare asumate.

OLGA BUȘNEAG

1. Compoziție (Cosmotică)
2. Semn
3. Marele peisaj
4. Fluid

chardin

200 de ani de la moarte

Bucătăreasa
Natură moartă
Căldarea de aramă

Brun, alb, cafeniu, iar brun, iar alb, cîteva scăpărări de albastru-verzui, gri-argintiu și iar brun. . . culorile sînt calde, pline de familiaritate și de rezervă. Culorile « stării a treia » ! Ele se susțin fără să se combată, se pun în evidență unele pe altele fără orgoliu și fără exaltare. Din cînd în cînd, vreun brun cald, aproape roșu, atrage mai puternic privirile. . . dar nu, nu fierbe încă nimic, nimic nu vrea să prezică culoarea bonetelor frigiene. Totul e unitar, plin de o cuvioasă curățenie, liniștit și domestic. Totul e parcă lucrat cu acul, nu cu pensula. Nimic nu se poate închipui mai modest.

Lumea e închisă între cei patru pereți ai unei case simple, obișnuite. Mobile grele, lăbărțate, cufere pline cu zestre, mese solide, scaune, ulcioare pîntecoase, vase de aramă, butoaie — iată decorul obișnuit al acestor pînze. Lipsește cerul, complet, fără apel. Nu se văd nici măcar acele ferestre prin care pictura italiană sau Van Eyck aduceau aminte că mai există și altceva afară de scrinuri, mese, cufere, vase și haine. Lipsesc desigur și copacii, apele, aerul. Flori sînt, dar adunate în glastre, sînt și fructe, dar cumpărate la piață, spălate și puse în farfurie ; animale sînt, dar ucise. Mai se

pot vedea și uși, dar ele nu dau afară, ci într-o altă încăpere, ori în vreun atelier. De ieșit nu se poate, dar, în fapt, nimic nu pare să exprime dorința de evadare. Nimic mai lipsit de vis, nimic mai orizontal. Personajele ce trăiesc aici sînt puține la număr, și mereu aceleași: familia, cîțiva vecini. Îmbrăcați în haine de lucru, ori de duminică, oamenii rămîn mereu egali cu sine, calmi. Își văd de treabă, mănîncă, se roagă, se joacă fără să se sinchisească cîtuși de puțin de spectatorul care, cu indiscreție, îi cercetează prin rama tabloului. Nu trag de loc cu ochiul la acesta, nu sînt emfatice, arogante sau declamatoare. Își văd de treabă cu precizia și regularitatea mersului unui ceasornic, mișcările lor sînt economice, lipsite de exuberanța gratuității. Sînt utile, ca și obiectele de care apar a fi înconjurați, utile și limpezi precum apa.

Se zîmbește rar, nu se rîde aproape de loc. Dar nu se zăresc nici suspine, plînsete sau grimase. Căci aceste exteriorizări ar constitui un lux; aristocrația, Versailles-ul și le poate permite, vezi bine, dar nu și această lume. Copiii oamenilor de aici vor tăia capul regilor, vor da proclamații, vor cuceri Europa. Nu și părinții lor. Aceștia, impenetrabili, opaci, trăiesc o viață ordonată, precis stabilită. Copiii vor face Revoluția și vor hrăni iluziile unei lumi noi. Părinții, deocamdată, își hrănesc copiii. Nimic mai burghez.

Pictura e și ea ținută strașnic în hățuri, totul în ea e sub control. Olandezii și flamanzii făcuseră înainte de Chardin pictură de gen și naturi moarte. Dar ei lăsaseră lucrurilor capacități și puteri magice; stofele, mătăsurile, fructele, florile erau, la ei, explozive.

Aici, la Chardin, obiectul se însoțește simplu cu un contur, aproape geometric trasat. Compoziția e simplă, alcătuită după o îndelungată zăbavă, cu cel mai direct firesc, construcția e de o carteziană limpezime. Nu e o lume fără adîncime, e doar o lume care știe să se rețină. Nu e o lume fără sentimente, fără pasiuni. Acestea sînt prezente pretutindeni, dar învingătoare nicăieri, iar legea care le guvernează se numește sentimentul unității interioare, al armoniei sinelui cu lumea, al concertării și concentrării ideilor. Nimic, în fond, mai autentic umanist.

Trebuie însă să nu uităm a vorbi și despre grația, grația inimitabilă și fascinantă care radiază din pînzele lui Chardin. Există, desigur, și o grație a lui Fragonard: e grația diafanelor baloane de săpun cu care vîntul, preț de o clipă, se logodește. Există grația lui Watteau: e cea a frunzelor de octombrie, în care vîntul, preț de o clipă, se drapează. Grația acestor pictori este conștientă de sine, plină de strălucire, ea se afirmă cu încredere și nu-și drămuie promisiunile. Grația lui Chardin e introvertită, opacă, inconștientă.

Aici pictura nu dansează ci, pur și simplu, trăiește, nu face reverențe ci se înclină direct și deschis. Are ceva din grația somnolentă a zăpezii. Se poate vorbi despre o pictură ce are mai multă forță, se poate vorbi despre o pictură realizată cu mai mare bogăție, se poate vorbi chiar despre o pictură ce străbate mai adînc ori mai departe, sau care zboară mai sus, dar mi se pare că e greu de găsit o pictură, alta decît aceasta, mai pătrunsă, pînă la ultima moleculă, de grație. Știu, fără îndoială, că Grațiosul este o rudă săracă a Frumosului, așa cum este văzut acesta în sobrele tratate clasice de estetică. Și totuși, penelul lui Chardin dezvăluie un grațios unit cu o veritabilă stare de grație.

E de mirare? Nu, căci nimic nu e poate mai franțuzesc, mai iremediabil franțuzesc, decît pictura lui Chardin.

ANDREI CORNEA

Mănăstirea Piva, vedere de ansamblu

«comorile mânăstirii piva»

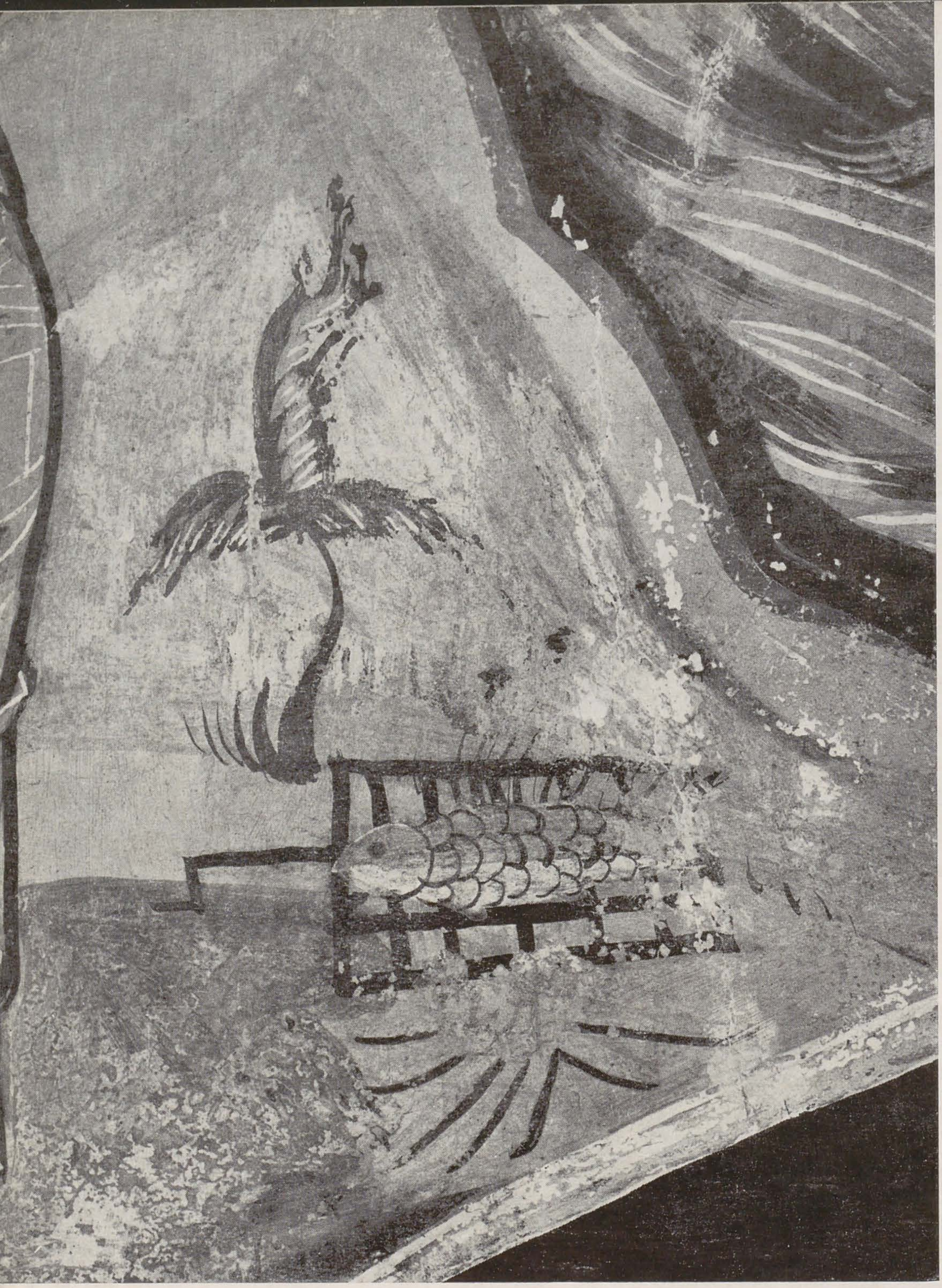
Cel mai remarcabil monument al arhitecturii postbizantine din Muntenegru, important centru al vieții spirituale medieval-tîrzii, mânăstirea Piva (construită în 1573 pe locul uneia anterioare) își începe în zilele noastre o nouă istorie. Necesități moderne — construirea unei hidrocentrale — au determinat mutarea ansamblului pe un nou amplasament (cu 300 m în amonte de cel inițial). Soluția de salvare, de loc simplă, a comportat, după studiul și amănunțit al tuturor aspectelor de ordin tehnic și al consecințelor pe plan estetic, operații dificile: extragerea panou cu panou a picturilor murale care acopereau în întregime pereții interiori (după ce în prealabil au fost consolidate), plantarea temporară a acestora pe un suport textil, demantelarea piatră cu piatră a monumentului și construirea în paralel, pe noul amplasament, a unor fundații noi și a unei structuri de beton armat ce urma să preia sarcinile întregii zidării [1], refacerea arhitecturii, replantarea frescelor, finisarea ansamblului.

Vechi lăcaș de cultură datînd din vremea în care actualul Muntenegru se afla sub stăpînirea otomană, mânăstirea adăpostește un important tezaur de opere de artă, danii făcute în decursul vremii de fondatori sau de diverși binefăcători ai acesteia. Cele mai semnificative dintre acestea părăsesc astăzi, pentru întîia dată în istoria lor, teritoriul Muntenegrului și se oferă curiozității vizitatorului și întrebărilor cercetătorului. Fresce și icoane, argintărie și cărți, broderie și piese de mobilier alcătuiesc substanța fizică a expoziției. Nu foarte numeroase, privite din punctul de vedere al cantității, piesele impun prin calitățile artistice și prin mesajul cultural pe care îl transmit.

Ca pretutindeni în spațiul sud-est european, pictura murală de tradiție bizantină a înflorit și în Muntenegru. Două fresce originale (dintre cele extrase cu o porțiune din stratul lor suport în vederea replantării), aparținînd unor artiști diferiți, pictorii autohtoni Popa Strahinja din Budimlje și kir Kosma, alături de numeroase copii, de foarte bună calitate, ale unor picturi amplasate în diferite părți ale construcției, realizate de artiști deosebiți în cîteva etape (1604—1605, 1626), oferă posibilitatea cunoașterii unui ansamblu monumental care, deși inegal ca valoare artistică, vădește împletirea tradițiilor medievale timpurii cu influențele contemporane athonite și cu o viziune particulară a celor mai dotați dintre meșterii care le-au realizat. Temele strict canonice sau unele care apar în mod excepțional în pictura murală vădesc un accentuat gust pentru narativ, înclinația pentru detaliul pitoresc, dar semnificativ, plăcerea de a construi spațiul, chiar dacă în linii mari pictorii rămîn tributari sistemelor tradiționale de figurare a acestuia (« Ierusalim »,

Picturi murale din absidă (1604—1605)

Expoziția a fost deschisă la București, în Sala Dalles, între 24 mai și 7 iunie 1979, în cadrul « Zilelor culturii popoarelor și naționalităților din Iugoslavia în România ».



1. Pictorul Kosma: « Pescuitul miraculos », detaliu

2. Pictorul Popa Strahinja din Budimlje (1604): « Fuga în Egipt », detaliu
3. Pictorul Kosma: « Sf. Gheorghe » fragment

« Pescuitul miraculos », « Fuga în Egipt » etc.).

Cele cinci icoane împărătești, cele 12 icoane ilustrînd principalele sărbători — toate împodobind iconostasul monumental al bisericii ca și cele 13 icoane cu dublă față, opere a doi pictori, Longin și Kosma, oferă posibilitatea analizării a două maniere net diferite, deși, evident, cel de-al doilea, mai grafic și mai sec, este influențat de primul. Acesta, artist de prim ordin, desenator sensibil, folosește tonuri profunde, care intră în armonii subtile cu aurul de fond, degajînd o intensă căldură spirituală din compozițiile care aduc note particulare tradiției statuate de erminii.

Prezentarea sugestivă — pe un schelet de lemn, în maniera unui iconostas și evident respectînd aranjamentul prescris pentru acesta și pe un suport metalic care descrie în spațiu un arc de cerc permițînd vizibilitatea ambelor părți ale icoanelor cu dublă față — a permis excelenta punere în valoare a picturilor pe panou mobil.

Pentru vizitator, dar mai cu seamă pentru cercetătorul din România, o veritabilă surpriză a constituit-o argintăria. Piesele, destul de numeroase, se înscriu în două categorii: cele destinate cultului, aparținînd unei perioade cuprinse între sfîrșitul secolului al XVI-lea și a doua jumătate a celui de-al XVIII-lea, și cea laică, de podoabă, datînd din secolul al XVIII-lea. Dacă piesele din cea de a doua categorie se înscriu, în linii generale, în tiparele destul de cunoscute pentru lumea balcanică a epocii, cele din prima

categorie ar impune o discuție mai largă. Există un număr de piese (cădelnița de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, chivotul, discul cu cupe, cățuia, ripidele) care alcătuiesc din punct de vedere stilistic un ansamblu unitar.

Realizate după toate probabilitățile într-un atelier de pe coastă (Dubrovnik?), ele poartă pecetea foarte marcată a goticului, datarea lor, în conformitate cu inscripțiile dedicatorii, mergînd de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă la mijlocul veacului următor. Similitudini care în unele privințe merg pînă la identități (deși tehnica reliefului traforat este aici în mod evident tîrzie, simplificată și cu aspect de ornament realizat prin stanțare) cu piese din Țara Românească și Moldova (cădelnițele de la mânăstirile Bistrița-Vîlcea și Putna din secolul al XV-lea, cățuia de la mânăstirea Arnota, secolul al XVII-lea etc.) ridică cercetătorilor atît problema originii cît și a persistenței anumitor tradiții decorative și tehnice, a circulației meșterilor și, fapt important pentru noi, aspecte comparatiste privind constituirea unor ateliere locale (cățuia de la Arnota este realizată într-un atelier din Țara Românească) care preiau și perpetuează o anumită tradiție și, eventual, păstrează legături cu ateliere sau centre de profil situate la distanțe destul de mari.

Înalta ținută artistică a pieselor de orfevrărie (ferecăturile cărților și ale crucilor de mînă) sînt de asemenea dovezi ale perpetuării unei îndelungi tradiții de artă aulică.

Un alt capitol care readuce în atenție legăturile cu țara noastră este cel al tipăriturilor. Una dintre primele tipărituri cu caractere chirilice, realizată la Veneția în 1536, dar mai cu seamă cărți provenind din cunoscuta tipografie din Cetinje, din care venea și Macarie, tipograful invitat de Radu cel Mare în Țara Românească (care scotea în teascurile de la Tîrgoviște, în 1508, 1510 și 1512 primele cărți imprimate la sud de Carpați), ilustrează nevoile și preocupările culturale ale epocii, concentrate și în mânăstirea Piva, care, alături de mânăstirea Morača, este unul dintre cele mai importante focare ale vieții spirituale din Muntenegru în evul mediu tîrziu.

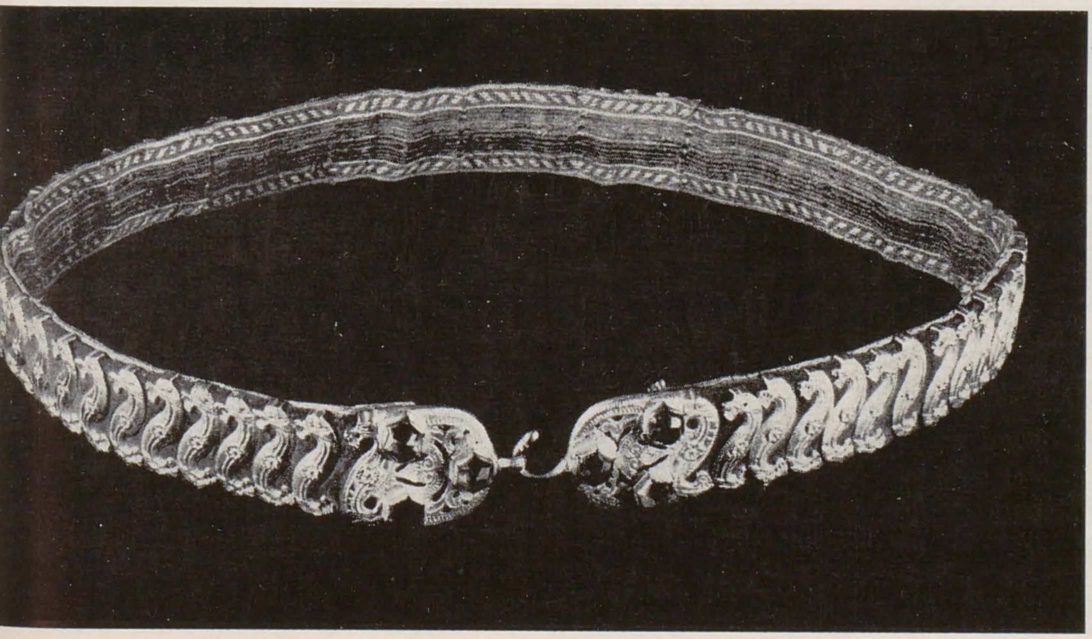
Bogăția și varietatea materialelor, căutarea unor soluții de prezentare care să pună fiecare piesă în valoare, întregirea ansamblului cu cîteva fotografii care ilustrează faze ale operațiilor de montare a momentului dau măsura migăloasei activități de pregătire și organizare a acestei expoziții, adevărat eveniment cultural al anului [2].

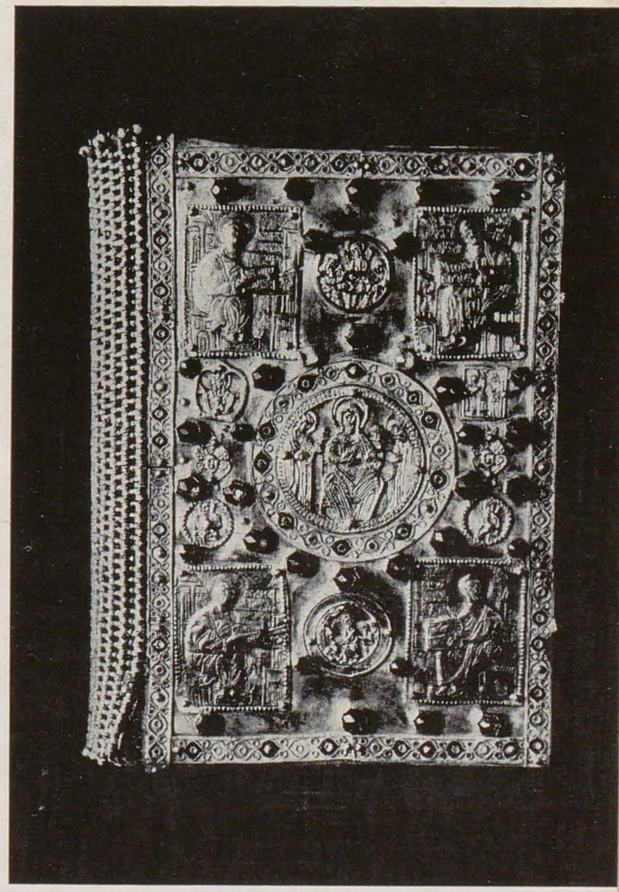
Viziunea *modernă*, în sensul cel mai elevat al cuvîntului, asupra trecutului, cu martorii săi de civilizație care jalonează pașii prezentului și viitorului, viziunea care a prezidat la salvarea valorosului ansamblu reprezentat de mânăstirea Piva și la prezentarea comorilor ei constituie o prețioasă mărturie a grijii pentru protejarea patrimoniului cultural al popoarelor din Iugoslavia învecinată.

TEREZA SINIGALIA

[1] Lucrarea nu este în întregime terminată, dar soluția adoptată s-a dovedit a fi salutară, întrucît la catastrofalul cutremur din 15 aprilie 1979 noua structură a ferit monumentul de distrugere.

[2] Expoziția a fost organizată de un grup de specialiști din Muntenegru sub conducerea doamnei Anika Skovran, consilier la Muzeul Național din Belgrad, în colaborare cu specialiștii Oficiului de expoziții din București.





4. Centură din argint, secolul al XVIII-lea
5. Cădelniță, secolul al XVII-lea
6. Ferecătură de Tetraevangheliar, 1588

lascăr vorel

100 de ani de la naștere

Atunci cînd, în 1968, a apărut cartea lui Petru Comarnescu despre Lascăr Vorel, în istoriografia noastră de artă domnea, ca și inexpugnabilă, ideea că avangarda artistică în România a fost un fenomen născut în anii 20, odată cu revista « Contimporanul » și cercurile de artiști din jurul ei. Argumentele decisive pe care le aducea evocarea vieții și creației lui Lascăr Vorel, demonstrînd, pe bază de fapte istorice, prezența și căutările acestui artist în ambianța avangardei müncheneze în momentele ei de vîrf european, adică în perioada 1910—1916, nu au putut clătina convingeri ferme pe poziție, care limitau conceptul românesc de avangardă la numele unora dintre participanții expozițiilor « Contimporanul ». Între timp, expozițiile și cataloagele deceniului 20, în Europa și America, prezentînd, pe ansamblu, arta secolului XX și pornind de la izvoarele ei, realitățile artistice ale începutului de veac — pe planul invențiilor de limbaj, pe cel al repertoriului iconografic, ca și pe plan teoretic — s-au dovedit mult mai complexe și cronologic mai vîrstnice decît se crezuse. În tot acest context, personalitatea lui Lascăr Vorel dobîndește un interes deosebit, adăugîndu-se, la meritele propriei opere, faptul că el reprezintă una din direcțiile artistice ale culturii românești, rămasă mai puțin studiată și, ca urmare, cu totul nejustificat rămasă în afara circuitului principal al publicațiilor sau expozițiilor românești din țară și din străinătate.

Lascăr Vorel nu a fost un artist de mare « forță ». Temperamental ori numai dintr-o anume greutate de a se decide să treacă la definitivarea proiectelor sale, dar mai ales din conștiința că tocmai acele proiecte care îl exprimau mai bine nu găseau ecoul dorit și meritat în expozițiile românești ale Tinerimii artistice unde a trimis cu regularitate lucrări în tot timpul șederii lui la München, Lascăr Vorel a lăsat o operă restrînsă numeric și a cărei maturitate nu este pe deplin atinsă. Cu toate acestea lucrările lui Vorel ca și întreaga lui atitudine față de cultură ca formă de existență, mărturisesc o prezență conștientă și activă în mediul artistic de avangardă al Europei acelor ani, pe care, printre artiștii din România în circulație în Germania la data respectivă, n-o întîlnim manifestată cu aceeași luciditate și cu același ecou decît la Artur Segal și Mattis Teutsch.

Lascăr Vorel este bine cunoscut în cercul lui Herwarth Walden; în memoriile publicate în 1954, ale lui Nell Walden, a doua soție a acestuia, întîlnim referiri la pictorul român Forel (sic), vizitator permanent al cafenelei de artiști « Stephanie » unde, notează autoarea, Vorel lua parte, în felul lui elegant și discret, la discuțiile duse în jurul marilor expoziții internaționale de la München, sau în jurul unor probleme estetice, ca de pildă cea a raporturilor dintre expresionism, futurism și cubism, atît de acute în acel moment. Galeria Golz, apreciindu-l pe Vorel, îi deschide o expoziție împreună cu Erich Heckel, ceea ce confirmă nivelul acestei aprecieri și zona estetică în care un organizator de expoziții experimentat și competent cum a fost Golz, îl plasează pe artistul român. Iar faptul că, în 1914—1916, desenele trimise de Lascăr Vorel revistei « Simplizissimus » au fost refuzate, arată cum pentru publicația aceasta, de avangardă la finele secolului al XIX-lea dar rămasă la un stadiu acum depășit, imaginile lui Vorel erau prea moderne, nu mai corespundeau standardelor încremenite pe parcurs ale ilustrațiilor acceptate de « Simplizissimus ».

În 1913 Vorel asista la München la desfășurarea și ecourile Salonului de toamnă, expoziție de o importanță deosebită, sinteză a principalelor tendințe artistice din cursul primului deceniu al secolului și, de fapt, capitol de încheiere dar și platformă de pornire pentru noi probleme pe care în 1916—1917 le găsim deja maturizate. Punctul central al acestor mutații se află în problema funcției artei. Fiecare din capitolele revoluției artistice de la începutul veacului își dezvoltă acum accentuat într-un fel sau altul valențele sociale și, implicit, o nouă imagine a artistului despre sine însuși. De la dadaism la expresionism — și începuturile neo-obiectivității, de la constructivismul de toate formele la suprarealism — se instalează în experiența artistică europeană un mod de coexistență a individualismului ostentativ, cu o conștiință a răspunderilor pe plan social. Lascăr Vorel a încorporat această experiență. Ea a avut, între multe altele, rezultatul de a contura, ca în cazul lui Vorel, apariția ideii artistului ca « personaj ». Cu moderațiune, dar fără dubiu, trăsăturile acestei tendințe sînt descifrabile în viața și comportamentul artistic al lui Vorel. Iată-l pe tînărul moldovean de 20 de ani, venit la München din Piatra-Neamț, însuflețit de vise lirice, dar și cu un fin și specific simț al umorului, amator de muzică și poezie, devenind elevul lui Franz von Stuck, acel pictor al « decadenței » sfîrșitului de veac, profesor excelent, german disciplinat și cu gustul morbideții, dascăl al lui Kandinsky și Paul Klee. Permeabil și cu o surprinzătoare capacitate de asimilare, Vorel, care sub aspectul creației pînă prin 1910, nu depășise alternanța dintre un academism sfios liric în pictură (Portret de bărbat, Turnul bisericii Sf. Ioan) și un umor cuminței în grafică, la acea dată predominant caricatură de mici dimensiuni (Studentul, Serată dansantă, Candidatul la însurătoare, Petitorul, etc.) și cîteva ilustrații (între ele o copertă a revistei « Luceafărul » în 1904) începea să încorporeze în atitudinile și viața lui experiențe dintre cele mai acute ale artistului modern. Ca și cei care îl înconjurau, Vorel se construia pe sine urcînd cu efort schelele unei concepții dominată de ideea identității dintre artă și viață, a euforiei deci prin creație, a depășirii bolii și suferinței transformabile, după tradiții romantice, în energie creatoare. Mai operează însă la Vorel și acea experiență a unei confruntări tensionate cu realul, din care trebuie să rezulte depășirea materialismului îngust și încrederea în nașterea unui imperiu al spiritului, atît de decisivă pentru revoluția artei moderne europene la acea dată. Într-un adevărat imperiu al spiritului, artistul nu poate fi însă numai pictor: ca și Kandinsky, Klee, Kokoschka, Barlach și mulți alții, Vorel e muzician și scriitor de beletristică, iar mai tîrziu, în 1916—1917, va ține și el un jurnal în care va încerca să-și fixeze imaginea personajului cu trudă edificat. În jurnal se simte și treptata trecere către alte preocupări: realitățile războiului își pun acum amprenta pe gîndurile lui Vorel. Ca și pentru alți colegi de generație, idealul unei totalități a conștiinței capabile să se « confunde » armonios cu universul, este înlocuit cu sentimentul dureros al unei ruperi: universul devine locul unui spectacol tragic în care artistul este nevoit să intre sau trebuie să intervină. Trecerea este evidentă și în creația lui Vorel.

Expoziția omagială de la Piatra-Neamț din august-septembrie 1979, cu lucrările locale dar și cu cîteva opere necunoscute, recent achiziționate de muzeul județean, a putut astfel arăta în mod convingător deosebirea dintre momentul « armonios », reflectat în perioada 1912—1914 prin peisaje de factură moderat expresionistă cu elemente constructiv-cézanneene ca « Peisajul din Herschíng am Ammersee », « Vederea din atelier » și « Plutașii »; ca « Grădina » lucrată pointillist, sau ca foarte interesantul « Proiect decorativ », înfățișînd un personaj feminin pe un fond în care amintirile Jugendstil-ului münchenez se îmbină cu sonoritați din orfismul lui Delaunay și expresionismul liric al lui August Macke și momentul « dramatic » al guașelor din cunoscuta serie realizată în 1915—1916, momentul de vîrf și cel mai semnificativ al operei lui Lascăr Vorel. Metafora lumii ca spectacol, frecventă și în opera altor artiști ai acestei perioade, dobîndește la Vorel o notă de amărăciune și chiar virulență satirică. Localizată în unele subiecte moderne, metafora, dincolo de iradierea ei simbolică, degajă la Vorel o anume atmosferă de ranchiună socială, întocmai ca la Otto Dix și George Grosz, cu ale căror lucrări înrudirea celor ale lui Vorel este accentuată, fără ca, strict cronologic vorbind, să se poată vorbi despre vreo influență directă, de la operă la operă. Este mai curînd vorba despre un efort comun tuturor celor trei, pregnant formulat de George Grosz în autobiografia lui: « Pentru mine arta mea era în acel moment un mijloc de a mă elibera de aburi încinși și stătuți ». Problema lui Grosz, ca și a lui Vorel, era găsirea unor mijloace capabile să exprime o poziție inițial « mizantropică », hotărîtă totuși să intervină, printr-un limbaj care devine « stil » și știe « să redea drastic și neînflorit întreaga duritate și uscăciune a obiectelor examinate ». Limbajul asupra căruia s-a oprit și Vorel, în lucrările ultimei lui perioade, ca și iconografia lor, este rezultatul unei sinteze. Expresioniste în tratarea fizionomiilor, cubiste în concepția formelor și futuriste în structura compozițională, guașele acelor ani (« La concert », « În pauză la teatru », « La operă », « Ospățul », « Posedații » — inspirat din Dostoievski, « Dansatoarea », « Scenă de circ », « Final », « Cartofori »), cu excepția unei picturi recent găsite de Muzeul din Piatra-Neamț — « Separeul », sînt toate în grisaille. Este o abdicare a lui Vorel de la căutările cromatice; nu străină cu totul de ecoul indiferenței cubiste la culoarea vie, dar în principal provenită din nevoia interioară a unei austerizări a expresiei pentru a-i pune în valoare nemijlocit și fără ispite sensurile ei profunde. Este însă de presupus că în aceste demersuri Vorel lucra mai mult intuitiv, fără un program clar elaborat. Altfel nu s-ar explica faptul că, deși autor al acestor lucrări de o acută modernitate în epocă, Vorel își exprima rezerva față de Heckel cu care și-a expus împreună respectivele opere, ba chiar a simțit nevoia să adauge aprobativ în jurnalul său reflexiile mamei lui « rămasă perplexă » în fața picturilor lui Heckel. Înrudită cu viziunea lui Iser din aceeași perioadă, pe care Vorel îl admira foarte mult, precum și cu unele căutări ale lui Theodorescu Sion tot în perioada dată, pictor pe care deasemeni îl prețuia în mod deosebit, viziunea lui Lascăr Vorel este totuși mai îndrăzneață, mai radicală decît a oricărui alt artist român din acel moment. În același timp însă încarnarea viziunii și a experienței lui Vorel rămîne minoră, cu o substanță energetică latentă, care nu-și găsește în întregime spațiul ei de descărcare.

Mort la 39 de ani, Lascăr Vorel nu s-a putut realiza în starea de alternativă, izolare și incertitudine interioară în care și-a desfășurat creația, încărcată mai mult de planuri și schițe decît de opere definitiv încheiate. Unitatea dintre viziune și operă, decisivă pentru dimensiunea unei creații, nu s-a împlinit pînă la capăt în eforturile lui Vorel. Momentul centenarului lui ne obligă însă să reanalizăm cărările pe care a pornit și să examinăm dacă, și în realizările ei fragmentare, direcția aceasta — a lui Vorel și a altora — nu s-ar cuveni să fie ridicată la rangul meritat de niște premergători.

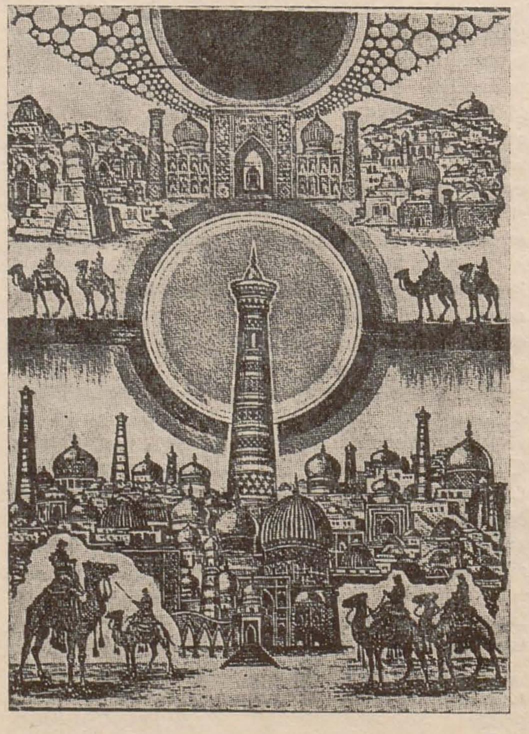
În același timp, rememorînd aceste « cărări », să folosim prilejul pentru a redefini, în sfîrșit la nivelul realității istorice, conceptul de avangardă artistică românească, să-l plasăm cronologic acolo unde, începînd cu Brâncuși — în momentul decisiv al *Cuminței pămîntului* și *Rugăciunii* — își are cu adevărat locul în ansamblul mișcărilor artistice europene, adică în primul deceniu al secolului nostru. Prezența lui la acea dată, în gîndirea artistică românească, a unor puncte de vedere critice, ca cele exprimate de Theodor Cornel încă din perioada 1899—1903, prezența regulată în redacția unor publicații românești a revistelor literare artistice de avangardă europeană ca *Revue Blanche* și *Le vingtième siècle*, căutările lui Luchian, Iser, Cecilia Cuțescu-Storck, Abgar Baltazar, Theodorescu Sion, Dimitrie Paciurea, pledează pentru integrarea pe coordonate proprii de dezvoltare și comportament artistic a artei românești a vremii în spiritul înnoirilor care au însuflețit cultura europeană a începutului de veac, de la simbolism la Jugendstil, de la fovism la expresionism și la constructivismul contemporan.

AMELIA PAVEL

1. Banchet; 2. Cancanierii; 3. Afaceri; 4. Separeu

jurnalul galeriilor

Elena Boariu
Drocsay Imre



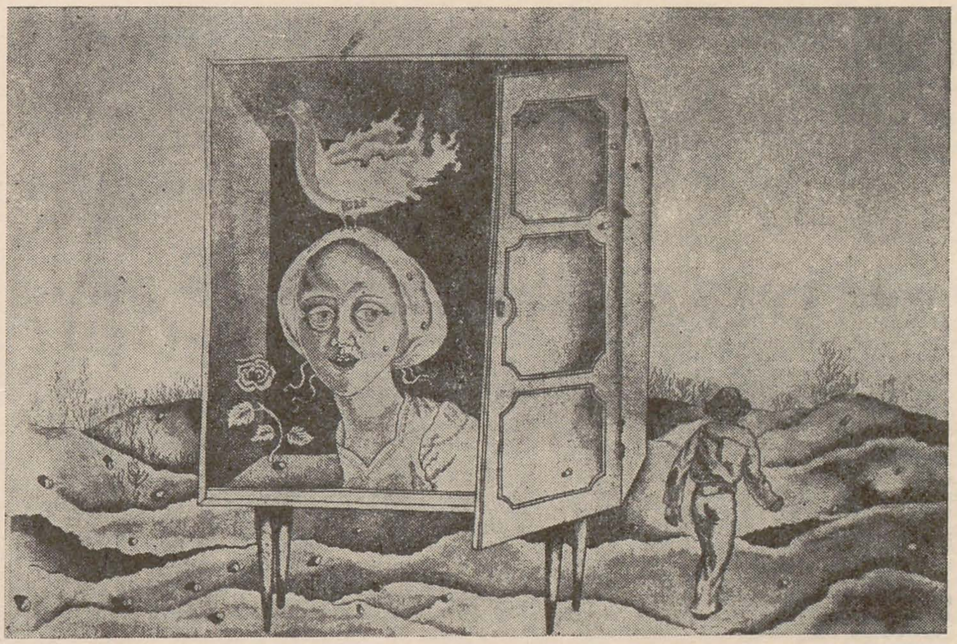
Prezint cîteva dintre expozițiile bucureștene deschise în perioada 15 iulie — 15 august.
Prima personală (galeria Căminul artei) a Elenei Boariu — care a debutat în 1971 și s-a afirmat în ultimii ani ca ilustratoare de carte — aduce pe lîngă ilustrații de dată recentă și desene mai vechi, anterioare debutului. Prezența acestor desene « autonome » permite o primă constatare: atenuarea treptată a coeficientului de expresivitate subiectivă, materializat printr-un duct tensionat, dramatic chiar. Ca ilustratoare, Elena Boariu și-a constituit un stil personal, o « marcă » ușor recognoscibilă. Indiferent că abordează nuvele italienești sau basme rusești — și aria ilustrațiilor sale este mai întinsă — ea traduce diferențele specifice ale textului într-un desen caracterizat de *grație*, *eleganță* și *minuție*. Vedem în desenul Elenei Boariu un exemplu de artă culturativă, cu alte cuvinte de producție artistică dedusă din propriul trecut (al artei); cum a te adresa — pe calea unor preferințe sau afinități elective — anumitor zone ale artei trecutului este un procedeu frecvent, să încercăm a urmări concret opțiunile, ariile artistice privilegiate din unghiul de vedere al autoarei. Subliniem că nu este vorba de o comodă sudură de surse, ci de o amalgamare a cărei rețetă este strict personală. *Preeminența sensului ornamentic* asigură și logica internă a acestor opțiuni (și nu altele): inspirație medievală, acea artă « en coup de fouet » de care vorbea Léger cu referire la Botticelli, apoi prerafaeliții, Aubrey Beardsley (minus nuanța « perversă » pe care i-au reproșat-o criticii vremii lui), pentru care decorul floral, apoteoza vegetalului joacă un rol major, ca de altfel în întreg art nouveau-ul caracterizat poetic de Aragon drept « decor al vieții în care triumfă libelula, castanul, stînjenelul, crinul, orhideea ». Se mai cere adăugat, nu în ultimul rînd, japonismul, cu « tema » valului.

În legătură cu diversele accepțiuni ale liniei circulă o butadă relativistă ce atrage atenția — nu numai artiștilor — că altfel definește linia un feroviar, o modistă, un moralist, un dietetician etc. Pe lîngă oricîte definiții propuse anterior alăturăm una pe care expozantul de la galeria Simeza, gravorul Drocsay Imre o propune într-un destul de lung « cuvînt către onoratul public al expoziției » sale: « Linia este cea mai străveche moștenire spirituală aflată la îndemîna artistului. Cu linia începe cultura omenească pe Terra ». (Sau o altă confesiune a aceluiași autor: « Iubesc copacii, mă simt la mine acasă printre ei. Iubesc și compătimesc aceste ființe vii, capabile să simtă, dar nu și să miște. Își înfig rădăcinile în pămînt, acolo unde a vrut soarta să-i azvîrle — și trăiesc fără preget, trăiesc aproape atemporal ».) Desigur, nu este aici vorba în primul rînd despre relațiile cu cuvîntul ale acestui gravor aflat la a 7-a expoziție personală în ultimii 37 de ani, ci despre relațiile lui cu imaginea. Apelînd la tehnici mixte, acvaforte sau colografie, Drocsay Imre este, ca structură, un *narator minuțios*, ce acordă un egal interes și detaliului și esențialului, fie în oneste planșe informative — provenite din exacte amintiri de călătorie — fie în altele compuse (=alăturare de fragmente) cu intenționalitatea de a accede la o exprimare simbolică.
Gravurile în metal realizate de Kopacz Maria — prezentate, după o amplă expoziție la Cluj-Napoca, într-o selecție restrînsă la galeriile Galateea — sînt rezultatul unui particular aliaj dintre o stare de spirit suprarealistă și o sensibilitate îndreptată spre umor. O simpatică — să-i spunem ad-hoc — patafizică (știință a soluțiilor imaginare) introduce în lucrările ei un ton general *amuzant* și *poetic*, aceste constante fiind reperabile în diferitele imagini care au, toate, marca unui stil personal. Cum zona de cuprindere a suprarealismului, a comportamentului suprarealist este întinsă — suprarealismul este peste tot, s-a spus, nu fără îndreptățire, acum vreo treizeci de ani — să încercăm a circumscrie aria ei predilectă. Dacă « a atribui obiectelor un sens *fictiv* și *deconcertant* (s.n.) nu mai este un joc, dar și o atitudine filosofică » (Aragon), observăm că autoarea exclude terifiantul și angoasa, suprarealismul ei este situat spre polul benefic; ceea ce ține de alterarea normalității și de deturnarea logicii operează într-un sens catharctic. Kopacz Maria este mai curînd interesată de *încîntare* ca operație magică sau ca « vrăjitorie evocatoare » — tipică sintagmă suprarealistă — apropiată de gîndirea copilului, oarecum în sensul în care încă autorul « Paradoxului despre actor » vorbea despre naivitatea indispensabilă adevăratei frumuseți. Constatăm în situațiile, în fragmentele de situații — le numim așa deoarece este menținută peste tot o tramă narativă, ceva « de povestit » — imaginate fără constrîngeri aparente și care după regula normalității ar desfide autoritatea logicii, existența unor « metafore de bază » printre care, în primul rînd, ambigue personaje fiindcă simultan *femeie—copil—păpușă* (în treacăt, să remarcăm că în mitologia suprarealistă femeia—copil, « Eva nouă » este un fel de divinitate supremă) sau copilul ca adult miniaturizat. Dacă cei vechi numeau figura, fața, « limbajul mut al sufletului », personajele acestea au (premeditarea este evidentă) un aer *mecanic* și *artificial* — mașinalitatea antropomorfă și dezarticularea sînt alte caracteristici suprarealiste — nu dovedesc agitații spirituale, ci un fel de vid psihologic, apropiat de « seninătatea crispată » urmărită de poetica suprarealistă. Faptul e subliniat de schematizarea în « tema » gurii, a ochilor și a ochelarilor, ca *măști ale inocenței*.
În spatele unei ingenuități nelipsite de aplomb, putem, de obicei, descoperi acea legătură neobișnuită și artificială care ține de dispozițiile afective și intelectuale ale acelui om paradoxal, naiv și « străin », cum a fost definit umoristul. Imprevizibilitatea reglată este caracteristica genului. Să urmărim cum funcționează transferul voluntar tipic situației umoristice a *contrasensului:* se sugerează, de exemplu, incomunicabilitatea, etanșeitatea la gîndirea celuilalt, între Romeo și Julieta! Aceste jocuri de imagini sînt realizate într-un stil reticent, îngrijit, precis și uneori abreviat.
La galeria Cenaclu de la Hanul cu tei a avut loc expoziția de debut a pictoriței Anca Pedvisocar. O primă personală la nouă ani după absolvirea institutului poate fi și o probă de serioasă « grabă înceată » în vederea autoclarificării. Acum pictează compoziții cu figuri, portrete, naturi statice; registrul tradițional adică, dar în care nuanța particulară este dată de *compoziția tectonică*, de adaptarea la un impuls geometrizant (aplicarea mai vechii indicații « a vedea în natură cilindrul, sfera, conul » poate fi o consecință a formației de monumentalist, ca de altfel și eliminarea sistematică a accesoriului). În naturile statice apare o interesantă utilizare a vederii plonjante, cu cadraje mai insolite, filmice; aplicate prezentării unor grupaje de obiecte banale, ele introduc un fel de naturalism metafizic. Și intenția expresă a « încremenirii », a gestului suspendat ca și simplificarea volumetrică în sensul « ideii » de pictură metafizică — manechinizarea figurii — dovedesc o aderență la un principiu mental ce urmărește, cultivă misterul. Încă o remarcă: nicăieri Anca Pedvisocar nu dorește imitarea diferitelor materialități, ea pictează, conform unei mai vechi lecții — astfel rezumată de Gris: « Cel care pictînd o sticlă se gîndește să exprime materia și nu să picteze un ansamblu de forme colorate merită să fie mai curînd geamgiu decît pictor » — materialități abstracte, texturi inventate.

La Căminul artei (etaj) sculptorul Liana Axinte realizează unul dintre momentele de referinţă ale anului, contrazicînd opinia — de altfel justificată — asupra unui « loisir » estival în manifestările expoziţionale. Este de presupus că, înstrăinată de contextul habitual adică al spectacolului, această populaţie de marionete, coborîtă din *Legenda şi aventurile eroice, vesele şi glorioase ale lui Ulenspiegel şi Lamme Goezdac în ţinuturile Flandrei şi aiurea* şi provizoriu strămutate în sala de expoziţie, pierde velocitatea funcţiei lor normale, dar dobîndeşte în schimb un fel de stază capabilă să introducă răgazul necesar înţelegerii mai nuanţate a acestor *mobile polimaterice* cum s-ar putea numi marionetele. Să recunoaştem totuşi că o expoziţie de marionete este, în circuitul galeriilor noastre, o întreprindere neuzitată, oarecum insolită.

Este limpede că în contactul cu « lumea lui Tyl » Liana Axinte dovedeşte o imaginaţie dirijată de tip empatic, situată la antipodul impersonalizării (« mă feresc să pun ceva din mine »). Imaginaţia empatică este, de altfel, terenul comun pe care se întîlneşte cu regizoarea spectacolului, Cătălina Buzoianu.

Meditaţia asupra relevanţei actuale a unei mari opere a trecutului porneşte de la o premisă asemănătoare cu cea enunţată de Jan Kott, cunoscutul exeget al lui Shakespeare, acesta, să nu uităm, contemporan cu Filip al II-lea, « pacificatorul » Flandrei, în următorii termeni: « Lumea tragediei şi lumea grotescului au o structură asemănătoare. Grotescul preia schemele dramatice ale tragediei şi le pune aceleaşi întrebări fundamentale. Dă numai alte răspunsuri . . . Cînd scara valorilor se află în ruine şi cînd nu te poţi adresa Domnului, Naturii şi Istoriei pentru a scăpa de „torturile acestei lumi crude", figura centrală a teatrului devine bufonul, măscăriciul ». Filosofia bufonilor « este aceea care în fiecare epocă demască valoarea îndoielnică a lucrurilor care trec drept imuabile şi dezvăluie existenţa unor contradicţii in ceea ce pare a fi de la sine înţeles . . . ». Această premisă devine pentru autoarea marionetelor şi măştilor unghi de vedere asupra epocii naraţiunii dramatice, vremea regelui Filip al II-lea al Spaniei (1556—1598), călăul — cel născut în acelaşi timp cu Tyl — poporului flamand, dar şi « vremea cîntecului eroic al unui popor în marş spre libertate ». Imaginea acelui timp înseamnă în primul rînd duritate, existenţă nesigură, violenţă, exaltare. Mai înseamnă, pentru Liana Axinte, intensitatea vieţii, *tumult al simţurilor;* personajele sînt în mod subliniat văzătoare (sau nu), olfactive, auditive, ele pipăie, apucă (să observăm aici atît de diferitele « portrete » de mîini), gust al ceremonialului şi al spectacolului, a magnificenţei, gust al ermetismului, dar şi, ca o necesară contraparte, umanism, încredere în natura umană şi în bunătatea omului, cu acea nuanţă particulară a sîngelui flamand, « mai mult generos decît delicat », cum s-a spus despre cel care, în secolul următor, îşi va proclama universalismul, « toată lumea este a mea », Rubens. Vedem în aceasta o deplină conformitate cu imaginea acreditată de istorie, dar subliniată, nuanţată prin redistribuiri de accente date de ecuaţia personală a autoarei, dar şi de cunoaşterea convenţiilor genului. Complexitatea intenţiei sale, prin paradoxul imprimat—ce poate părea de o juvenilă obrăznicie, dar am acceptat ideea că premisa este tehnica bufonului, dublată, probabil, de psihologia « turului de forţă » — vine din aceea că vrea să sugereze toată această lume *în principal pe calea portretului*, cu tot ce comportă acesta (« oameni al căror portret moral, intelectual şi fizic este rezultatul destinului lor particular, oamenii modelaţi de viaţa pe care au dus-o, determinaţi de ocupaţii, de gusturi, de sănătate, de sărăcie sau de bogăţie » — am preluat o definiţie a lui Francastel), dar în mod *fictiv*.

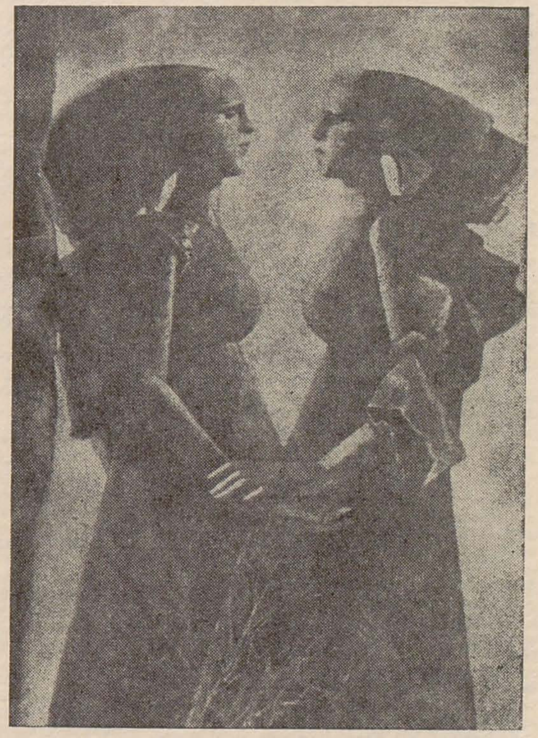


Kopacz Maria

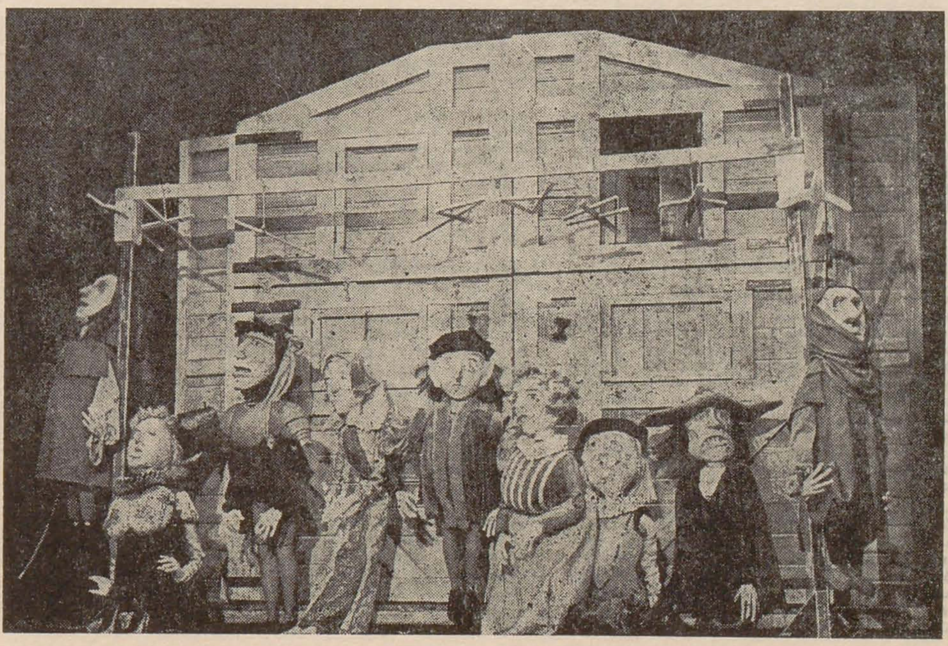
Procedeul de personalizare este de cele mai multe ori acela al *caricaturizării* — şi nu întîmplător este că în secolul 16 apar primele tentative de deformare tendenţioasă a unor trăsături, ca « defulare » în arta academică (« Rafael pe dos, » « tehnica comică a sculptorului ») — de altfel începuturile caricaturii pot fi găsite fără dificultate pînă în lumea efigiei magice. Metoda deturnării spre grotesc are o finalitate etică; pentru artistă există o *corespondenţă între lumea morală şi lumea fizică*. Dacă orice rîs are un sens moral, comicul vizual stîrnit de marioneta Filip al II-lea — numai această simplă alăturare este o sursă comic — sau de marioneta Carol al V-lea, funcţionează ca un fel de condamnare în efigie.

La umorul materializat în aceste marionete se rîde în diverse feluri, de la rîsul bonom, voios, inocent, milos, la cel greu de ameninţări. Singurele ne-personalizări sînt soldaţii cuceritori, armurile cu aspect mecanic de popic, de manechin interşantajabil, obiecte stranii lîngă restul figurilor viabile cu toată grila grotescă. Printre marionetele încremenite în expoziţie poate să renască ideea că, printre artişti, *umoristul este cel mai apropiat de filosof.*

MIHAI DRIŞCU



Anca Pedvisocar



Liana Axinte

Noua FIFO

La Württembergischer Kunstverein din Stuttgart a fost deschisă expoziţia *Filmul şi fotografia anilor '20*, expoziţie bazată pe cea organizată în anul 1929 de Deutscher Werkbund, manifestare gigant care a expus pentru prima dată în context internaţional filmul şi fotografia contemporană împreună cu domeniile lor de influenţă. Expoziţia de azi prezintă atît filme, cadre de film, fotografii şi fotomontaje cît şi afişe, cărţi, reviste, cataloage şi broşuri, reeditînd una dintre expoziţiile care au marcat întreaga activitate artistică a primei jumătăţi a secolului XX. În 1929, *Film und Foto* (FIFO) a inclus 218 autori şi un număr de 1000 de exponate, complexitatea ei rămînînd pînă azi nemaiîntîlnită. Au fost puse în discuţie pentru prima dată tendinţele particulare ale ambelor domenii, a căror arie de acţiune se întinde de la experimentul artistic la arta de propagandă. Fotografia ca mijloc de creaţie, pînă atunci subordonată ierarhiei culturale, îşi găsise în propriile mijloace sensuri estetice şi tehnice; ea influenţează ramurile industriei şi distruge ierarhiile tradiţionale. Expoziţia a stabilit locul fotografiei în societatea tehnică şi graniţele între creaţia umană şi mijloacele exclusiv tehnice. După 50 de ani, noua FIFO este un adevărat sondaj în miezul dezbaterilor creatoare ale începutului de secol, şi în acelaşi timp o imagine document a lumii anilor '20.

Paris—Moscova

La Centrul Georges Pompidou din Paris a fost organizată o nouă expoziţie în seria destinată studiului interdependenţelor culturale: *Paris—Moscova 1900—1930*. Legăturile culturale dintre cele două oraşe la începutul secolului au fost evocate prin intermediul a 2500 de piese — pictură, sculptură, mobilier, afişe, documente, proiecte de arhitectură, diverse obiecte documentare. Rotonda centrală a fost dedicată Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Au fost prezentate unul dintre modelele turnului lui Tatlin (1920), ferestrele ROSTA alături de fotografii de epocă şi un număr impresionant de afişe şi pamflete. Celelalte secţiuni ale expoziţiei s-au axat pe două dominante — pictură şi arhitectură. Epoca premergătoare Revoluţiei a inclus lucrări ale pictorilor impresionişti ruşi, lucrări prezentate şi la Expoziţia Internaţională de la Paris în 1925, pictura fovilor şi baletele ruse. Pentru perioada de după anul 1917 au fost expuse macheta pavilionului U.R.S.S. la Expoziţia Internaţională din 1925 de Constantin Melnikov şi proiectele care au participat la concursul internaţional pentru clădirea Palatului Sovietelor din 1934, concurs la care au luat parte şi arhitecţii francezi Le Corbusier şi A. Perret. Dar, fără îndoială, centrul de interes al expoziţiei l-a constituit reconstituirea colecţiilor celor doi mari mecenaţi ruşi Ivan Morozov şi Serghei Şciukin. Amploarea ambelor colecţii probează iradierea extraordinară a artei franceze în mediul artistic rus. Un singur exemplu: colecţia Şciukin, achiziţionată înaintea primului război mondial la sfaturile lui Durand-Ruel, cuprindea 54 de picturi de Picasso, 37 de Matisse — printre care şi capodoperele sale « Muzica » şi « Dansul », pentru instalarea cărora artistul a făcut în 1911 o călătorie la Moscova — 19 Monet, 30 Renoir, 26 Cézanne, 29 Gauguin, 26 Derain şi altele.

Expoziţii poloneze

În cinstea celei de-a 60-a aniversări a cuceririi independenţei Poloniei Muzeul Naţional din Varşovia a organizat o amplă expoziţie intitulată *Drumul spre Independenţă*. În afara tematicii legate strict de actul cuceririi independenţei, organizatorii au grupat exponatele sub cîteva teme mari care să îmbogăţească imaginea luptei şi biruinţei eroice a poporului polonez. Prin punerea în discuţie a « picturii istorice » poloneze expoziţia a contribuit la stabilirea unor noi puncte de vedere.

Aceleiaşi aniversări i-a fost dedicată şi expoziţia *Cultură populară—cultură naţională* deschisă la galeria Zacheta. Ideea care a stat la baza expoziţiei a fost aceea a pătrunderii şi dezvoltării în cultura naţională a elementelor de cultură populară, ambele forme de cultură avînd izvoare de inspiraţie comune şi un rol la fel de important în constituirea moştenirii culturale din ultimele două secole, în literatură, muzică şi arte vizuale.

O mare expoziţie de cărţi ilustrate pentru copii a fost organizată în vara acestui an la Casa Artiştilor din Varşovia. Importanţa unui eveniment de acest fel este marcată de realitatea unor expoziţii similare, deşi mulţi artişti polonezi s-au făcut cunoscuţi ca promotori ai acestui domeniu. Considerate de UNESCO printre realizările de vîrf, cărţile ilustrate de artiştii polonezi au cucerit o faimă internaţională. Expoziţia de faţă a încercat să combată ideea că defectele şi calităţile cărţilor cu imagini sînt numai o problemă a copiilor, militînd pentru corelarea eforturilor unor largi cercuri artistice care să ducă la reevaluări critice ale sferei cărţii pentru copii. Aceleaşi nume care se află de mulţi ani în fruntea listei celor mai buni ilustratori apar şi sub genericul expoziţiei (Tomasz Borowski, Jerjy Cerniawski, Andrejey Dudzinski, Cyprian Koscielniak). La galeria Kordegarda din Varşovia s-a deschis o mare expoziţie a artistului polonez *Duda-Gracz*. Interesat de pastişă, pe care o foloseşte cu măiestrie şi ironie muşcătoare, Duda-Gracz imită stiluri, cromatică, tehnici, motive, manifestîndu-şi predilecţia pentru arta flamandă a secolului XVIII. Pornind de la maeştrii săi favoriţi, de la încrederea în modelul operei lui Breughel, Bosch, Vermeer, el este preocupat de conceptele fundamentale de Artă, Pictură, Frumos, prin prisma temelor şi compoziţiilor tradiţiei artei universale. În afara corespondenţelor reale ale artei sale cu sfera picturii clasice, Duda-Gracz transformă prin intermediul universului său tradiţii mai recente, ca de exemplu ilustraţiile din secolul XIX pentru Fraţii Grimm sau lucrări de Grosz. Dar pentru a stabili legăturile care există între Duda-Gracz şi arta modernă poloneză e nevoie şi de alte concepte decît pastişa sau modelul transformat ironic, el urmînd tradiţia dificilă a lui Linke, Krawczyk, Hasior, şi acest fapt este dovedit de întreaga sa operă.

În prima jumătate a anului, în cîteva oraşe poloneze şi la galeria Zacheta din Varşovia a fost prezentată expoziţia *Atelier*, cu lucrări de Waclaw Taraczewski şi absolvenţi ai atelierului său de la Academia de arte frumoase din Cracovia. Expoziţia face parte din seria intitulată *Maestrul şi discipolii*.

W. Taraczewski s-a născut în 1903 şi a studiat la Şcoala de arte decorative din Poznan şi la Academiile de arte frumoase din Cracovia şi Varşovia, avîndu-i ca profesori printre alţii pe Fryedryk Pautsch şi Felicjan Korwarski. A făcut parte din grupul « Prism ». Prima sa expoziţie personală a fost deschisă în 1935 la Poznan. În 1945 devine conducătorul Şcolii de arte decorative din Poznan, la a cărei transformare în Academie a jucat un rol decisiv. În 1947 este numit profesor de pictură decorativă la Academia din Cracovia. Între lucrările sale mai importante se numără frescele bisericilor Sf. Maria (1954), Sf. Martin (1957) şi proiectele de vitralii pentru Catedrala Sf. Ion din Varşovia.

Expoziţia a prezentat o serie interesantă de lucrări datorate unor temperamente artistice înrudite sau opuse, formate la şcoala unuia dintre cei mai importanţi maeştri ai artei poloneze.

Anul Klee

Cu ocazia aniversării a 100 de ani de la naşterea lui Paul Klee, Kunsthalle din Köln a organizat în perioada 11 aprilie — 4 iunie o mare expoziţie cuprinzînd lucrări de pictură, desen şi grafică din anii 1919—1933, perioadă în care Klee a activat în cadrul Bauhaus-ului, la Weimar şi Dessau şi la Academia din Düsseldorf. Atît expoziţia cît şi amplul catalog şi-au propus să reconstituie contextul istoric în care arta şi scrierile lui Klee constituie un punct de referinţă.

Manifestarea de la Köln se alătură altor două expoziţii dedicate anului Klee — organizate de Städtischen Galerie im Lehmbachhaus din München şi de Fundaţia Paul Klee la Muzeul de artă din Berna. În timp ce la München a fost expusă opera timpurie a artistului, expoziţia muzeului din Berna se ocupă de ultima perioadă în creaţia sa, de după anul 1933, an în care Klee s-a întors în Elveţia natală.

Retrospectivă

Rufino Tamayo: Mit şi vrajă se intitulează expoziţia pe care Muzeul Guggenheim din New York a organizat-o în cinstea marelui pictor mexican. Au fost expuse peste 100 de lucrări aflate astăzi în colecţii din Mexic, S.U.A., Franţa, Italia şi Norvegia, începînd cu perioada stilului revoluţionar şi pînă în prezent, cînd artistul — la vîrsta de 80 de ani — este în deplină putere creatoare.

Nefiind prima retrospectivă, expoziţia de azi se deosebeşte de cele precedente în primul rînd prin anvergură. Alături de pictură au fost expuse obiecte de artă populară şi sculptură precolumbiană. Ca şi alţi artişti mexicani, Tamayo a fost preocupat de arta trecutului ţării sale. În 1969 împreună cu soţia sa a donat Muzeul Guerrero din Oaxaca, oraşul său natal, 1500 de piese de sculptură şi ceramică. De aceea ideea includerii în expoziţie a unora dintre cele mai valoroase sculpturi din lume a apărut ca foarte pertinentă. Motivele operei lui Tamayo, comune artei precolumbiene sau constante ale artei mexicane, capătă prin vocabularul său personal o rezonanţă şi un înţeles propriu.

Concursul internaţional « Afişul anului »

Organizat sub egida celei de a 16-a ediţii a Tîrgului internaţional al cărţii pentru copii din Bologna, concursul dedicat Anului internaţional al Copilului a fost cîştigat de proiectul artistulu ijaponez Yutaka Sugito. Juriul compus din Jasoo Takiecki, Dirck Bruna, Wladimir Kopecki, Nina d'Abo, Joaquin Lavado şi Bruno Munari a selecţionat pentru faza finală un număr de 35 de proiecte dintre cele 281 de lucrări prezentate de artişti din 25 de ţări. Organizatorii au publicat în final un catalog în culori cuprinzînd toate lucrările selecţionate, catalog care probează dificultăţile opţiunilor juriului în faţa unei impresionante diversităţi tehnice, de idei şi soluţii de realizare.

DANA PINTILIE

Zadkin: materia şi spiritul

Dialogul artistului cu materialele sale — temă seducătoare — a constituit punctul de plecare al expoziţiei Zadkin organizate la Hôtel de Ville din Paris (mai-iulie) — moment dintr-o serie mai largă de manifestări consacrate sculptorului. Discretă şi persuasivă, o astfel de introducere în universul creatorului dezvăluie treptat un Zadkin complex, diferit, necunoscut. Încă odată realitatea operei se împotriveşte clasificărilor convenţionale.

Paradox imprevizibil, poate — multiplicarea materialelor (teracotă, lemn, piatră, bronz, aramă polisată) pune în lumină cu claritate unicitatea şi unitatea devenirii artistice. Subtil dialectician, urmărit de obsesia concilierilor imposibile, sculptorul nu şovăie să verifice finalitatea unei forme în succesiunea texturilor. O anumită lucrare în lemn se regăseşte reprodusă aidoma în bronz. Creaţia se naşte din creaţie. Totul este să păstrezi acea « savoare de fruct spiritual » evocată undeva, între amintirile din Grecia. Ţelul secret al sculptorului se destăinuie în restituirea viziunii ce declanşează actul artistic. La confluenţa materiei şi spiritului, lumea lui Zadkin irumpe asemenea unei patetice « scriituri » spaţiale. În cuprinsul ei « totul este semn » purtînd cu sine o ambivalenţă necesară: « abstractul » cel mai neliniştitor este convertit în cel mai viguros « concret », expresia, oricît de « zgomotoasă », miraculos prefăcută într-o tulburătoare *figură*.

Din aceeaşi imperioasă năzuinţă de a *comunica* şi de *a se comunica* izvorăşte mirajul corespondenţei între sunet şi imagine, adeseori pivot al unui aubiect *(Orfeu)* sau unei stări *(Arlechin urlînd)*. Zadkin este, probabil, sculptorul modern în a cărui operă se află încorporată cu maximă naturaleţe o estetică a *strigătului*. Dar formele vegetale şi umane înmănunchiate în reprezentarea flăcării nu « strigă » ele însele ci compun cu migală embleme ale unei realităţi interioare. După cum frîngerea plasticităţii volumului prin incizii, scrijeliri, grafisme, celebrele răsturnări ale raportului plin-gol, sînt deopotrivă motivate de o tainică aspiraţie spre limpezimea semnului. Descătuşarea sculpturii de chingile reprezentării tridimensionale, deschizînd o fereastră către alte tărîmuri de sensibilitate, este celebrată şi în *Omagiu lui Rodin*, omagiu adresat, în fapt, unei cuprinzătoare tradiţii a folosirii volumului drept veşmînt al gîndirii ; şi, desigur, lui Rodin vizionarul, reper valoric pentru orice situare delimitativă în raport cu dogma « purei vizualităţi ».

Demiurg, sculptorul este în acelaşi timp cugetător. În felul său propriu. *Homo sapiens* se dedublează în imaginea cuplului unde « ideea » — stranie « Melancolie » modernă — este înlănţuită de contrapartea ei activă, masculină, făptuitoare. Dar acest temperament artistic stăpînit de *pathos* se domoleşte — ultim paradox — dinaintea existenţei anonime şi autoritare a obiectului ieşit din tiparul industriei. Departe de a-l descumpăni, produsul tehnic i-a inspirat, într-adevăr, opere aflate sub incidenţa celui mai statornic « clasicism »; şi este, fără îndoială, şansa privitorului *Grupului familial* (bronz) de a-i intui complicatul sentiment — amestec alcătuit din seninătate şi candidă încredere — de care era, poate, cuprins la rîndu-i Fernand Léger în faţa unei maşini . . .

MIHAI ISPIR

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

Hommage à l'histoire et à la construction socialistes
(Mircea Deac)
p. 4
Sous ce titre, le critique d'art Mircea Deac présente le Salon républicain d'art plastique ouvert à l'approche de la date du 23 Août — la grande fête nationale de notre pays. Des artistes provenant de 36 centres culturels et artistiques de la Roumanie ont participé à cette ample manifestation.

L'image de la patrie dans l'art contemporain roumain
(Dan Grigorescu)
p. 14
Sous-titrant son étude « Plaidoyer pour le paysage », le critique d'art Dan Grigorescu entreprend de faire l'analyse des modifications survenues dans la vision de ce genre traditionnel ainsi que celle des valeurs acquises par la peinture roumaine contemporaine, dont le développement s'est produit sous le signe des réalités nouvelles édifiées pendant les années du socialisme.

L'ovoïde (I)
(Ștefan Georgescu-Gorjan)
p. 19
Essayant de cataloguer la création de Brâncuși par groupes de formes archétypales, Ștefan Georgescu-Gorjan étudie dans son article quelques sculptures faisant partie de la famille de l'ovoïde, et commente les influences de la mythologie de l'œuf dans l'œuvre du sculpteur.

L'éducation artistique — système de prise de conscience (III)
(Doru Tulcan)
p. 25
L'article du plasticien Doru Tulcan — « Procès et moyens » — continue la série intitulée « L'éducation artistique — système de prise de conscience » —, portant sur l'expérience pédagogique du lycée d'arts plastiques de Timișoara. L'auteur poursuit d'introduire dans l'enseignement artistique des modalités nouvelles d'analyse et d'interprétation des procès générateurs de signes plastiques et des rapports qui s'établissent entre les formes.

Chardin
(Andrei Cornea)
p. 30
A l'occasion du deuxième centenaire de la mort de J.-B. Chardin, l'auteur évoque l'univers domestique de ce grand peintre dont les tableaux, sur lesquels le temps a étalé sa patine, ont acquis un charme inconfondable.

« Les trésors du Monastère de Piva »
(Tereza Sinigalia)
p. 33
C'est le titre d'une exposition qui a offert au public roumain un contact direct avec les fresques, les icônes, l'argenterie, la broderie et le mobilier provenant du monument d'art post-byzantin le plus important de Monténegro — un des centres spirituels du bas Moyen-Age.

Lascăr Vorel
(Amelia Pavel)
p. 36
Peintre et artiste graphique, Lascăr Vorel (1879—1918) est évoqué dans le présent numéro de notre revue à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance, par le critique d'art Amelia Pavel. L'auteur s'attache à mettre en évidence la vision audacieuse et radicale de cet artiste dont les recherches sont parfaitement intégrées dans l'esprit novateur qui a animé la culture européenne du début du XXᵉ siècle.

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains

Ion Musceleanu
p. 22
Né le 4 octobre 1903 à Caracal. Etudes: Académie des Beaux-arts de Bucarest. Début en 1930. Expositions personnelles à Bucarest (1957, 1959, 1967, 1968, 1979) et Moscou (1966). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1959 — Minsk; 1960 — Tchécoslovaquie, R. D. Allemande, Grèce; 1961 — Sofia, Ankara, Istambul, Paris, Moscou; 1968 — Menton, Prague, Tel Aviv; 1969 — Titograd, Berlin, Rostock, Prague, Bratislava, Tirana; 1972 — Palme de Majorque, Londres; 1973 — Buenos Aires, Santiago (Chili), Montévideo, Washington, Akron — Ohio, Saint-Paul — Minnesota; 1974 — Berlin, Ankara, Moscou. Expositions internationales: Varsovie, Leningrad, Prague, Brno (XXᵉ siècle — 1972); Sofia (Triennale d'art réaliste des pays socialistes — 1973).

Nistor Coita
p. 28
Né le 29 mars 1943 à Oravița. Études: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1968). Début en 1968. Expositions personnelles: Oradea (1978, 1979), Bucarest (1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Debreczen (1972, 1976); Berlin (1974); Helsinki, Sofia, Rotterdam (1977); Lisbonne (1978). Expositions internationales: Berlin (« Intergrafik », 1976); Rijeka (Exposition internationale de dessins originaux, 1976); Cracovie, Katowice (Biennale de gravure, 1978); Barcelone (Concours international de dessin Joan Miró, 1979).